SCRITTI

DI

STORIA LETTERARIA E POLITICA

XVII

BENEDETTO CROCE

LA POESIA DI DANTE

TERZA EDIZIONE RIVEDUTA

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1922

A

GIOVANNI GENTILE

IN TESTIMONIANZA

DI ANTICA E COSTANTE FRATERNITÀ

NEGLI STUDI E NELLA VITA

AVVERTENZA

Questo lavoro, compiuto nel 1920 e del quale alcune parti sono state sparsamente pubblicate in riviste e atti d'accademia, si raccoglie ora intero nel presente volume, nell'anno in cui ricorre il sesto centenario della morte di Dante.

Il suo intento è di offrire un'introduzione metodologica alla lettura della *Commedia*, e insieme come un saggio di questa lettura, condotta con semplicità, libera da preoccupazioni estranee. E se conseguirà l'effetto di rimuovere alquanto l'ingombro dell'ordinaria letteratura dantesca e riportare gli sguardi verso ciò che è proprio ed essenziale nell'opera di Dante, questo libro avrà ottenuto il suo fine.

B. C.

INTRODUZIONE

C'è ragione alcuna per la quale la poesia di Dante debba esser letta e giudicata con metodo diverso da quello di ogni altra poesia?

Parrebbe di sí, a volger l'occhio al severo profilo tradizionale di Dante, poeta, filosofo, teologo, giudice, banditore di riforme e profeta, e a dare ascolto ai motti che insistentemente si ripetono su lui, che è detto « grande al pari come uomo e poeta », « grande poeta perché uomo grande », « piú che poeta », e sulla sua *Commedia*, definita opera « singolare » e « unica » fra quante altre mai si conoscano.

Quel profilo e quelle parole enfatiche hanno, in verità, fondamento nell'importanza che spetta a Dante, poeta non solo e uomo di pensiero, rappresentante delle concezioni medievali, ma altresí uomo d'azione, partecipe a suo modo alla crisi italiana ed europea tra la fine del secolo decimoterzo e il principio del decimoquarto; e rispondono chiaramente al carattere assai complesso del suo maggior libro, nel quale all'*opus poëticum* si consertano l'*opus philosophicum* e l'*opus practicum*, a sentimenti e fantasie, atti di fede e di religiosità, insegnamenti, censure della politica fiorentina e di quelle della Chiesa e dell'Impero e di tutti i principi italiani e forestieri, sentenze e vendette, annunzî

e profezie, e al significato aperto e letterale si aggiungono significati allegorici o variamente riposti. Sarà opportuno mettere in guardia contro la seduzione a esagerare quell'importanza, e a tal fine rammentare che se Dante non fosse, com'è, grandissimo poeta, è da presumere che tutte quelle altre cose perderebbero rilievo, perché di teologi, filosofi, pubblicisti, utopisti e partigiani politici ce ne furono molti ai suoi tempi come in ogni tempo: pure, l'importanza di esse, specialmente quando le si raccolga come in fascio, non si può negare.

Ma col concedere la semplice « importanza » si è implicitamente rigettata la « singolarità » e « unicità » del poeta e dell'opera sua, e riconosciuto apparente e non sostanziale il sostegno su cui quel giudizio riposa. E veramente in qualsiasi poeta e opera di poesia è dato rintracciare, piú o meno copiosi e con risalto maggiore o minore, concetti scientifici e filosofici, tendenze e fini pratici, e anche intenzioni e riferimenti riposti, presentati sotto velo trasparente o adombrati in modo misterioso come ben chiusi nella mente dell'autore. Perciò di ogni poeta, che è sempre insieme uomo intero, e di ogni poesia, che è insieme un volume o un discorso e lega molte cose squadernate, è dato compiere, oltre l'interpetrazione poetica, una varia interpetrazione filosofica e pratica, che, sotto l'aspetto da cui guardiamo, possiamo chiamare « allotria ». E si badi bene che l'una non sta con l'altra nel rapporto che di solito fallacemente si formula come d'interpetrazione « estetica » e d'interpetrazione « storica », perché in effetto tutte e due sono, e non possono non essere, « storiche », la prima di storia della poesia e la seconda di altra e varia storia. La differenza, che per questa parte si può porre tra Dante e la generalità degli altri poeti, non è dunque logica, ma soltanto quantitativa, perché, per la già concessa importanza dell'altro Dante, l'interpetrazione « allotria » prende, nei rispetti di lui, grandi dimensioni,

assai maggiori che non per altri poeti, per molti dei quali essa è trascurabile e trascurata a segno che quasi pare (pare, ma non è) che non ce ne sia materia.

Cominciò questa interpetrazione filosofica ed etica e religiosa fin dai tempi di Dante, per opera di notai e frati e lettori d'università, e degli stessi figliuoli del poeta; e sarebbe probabilmente cominciata per opera sua stessa, se gli fosse bastata la vita, perché chi aveva commentato le proprie canzoni nel *Convivio*, difficilmente avrebbe lasciato senza chiosa il « poema sacro ». La tanto disputata epistola allo Scaligero potrebbe essere un saggio del commento al quale pensava; e la notizia di un codice quasi par mostrare (come notò il Carducci) Dante nell'atto di ordinare al figlio Iacopo di scrivere le « dichiarazioni »: « *Jacobe, facias declarationem* ». Comunque, non si potrebbe facilmente immaginare altro lavoro di piú benefico effetto, se fosse stato eseguito; perché, mercé l'autorità dell'interpetre, avrebbe risparmiato gravi e in gran parte vane fatiche ai posteri. Continuò quella sorta di esegesi in molteplici e grandi commenti per tutto il trecento, e altresí nel quattro e cinquecento; e, dopo una tal quale pausa durata circa due secoli, fu ripresa con alacrità e non piú interrotta dal settecento ai giorni nostri, quando, segnatamente negli ultimi decennî, per opera d'italiani e di stranieri, è diventata imponente o spaventevole per mole. Chi volesse farne la storia meglio che non sia stata tentata o abbozzata finora, dovrebbe assumere come criterio di progresso il crescente arricchimento e affinamento nei concetti metodici e nel senso dell'obbiettività storica, onde quella interpetrazione si fece e si rifece sempre piú scientifica e critica, da edificatoria morale e religiosa, quale fu spiccatamente dapprima (e ridiviene talvolta presso spiriti disposti alle meditazioni ascetiche), e da edificatoria politica e nazionale, quale fu soprattutto nel periodo delle lotte del Risorgimento italiano (e come ora si ripresenta

quasi soltanto presso retori della cattedra e della tribuna), e da esercitazione accademica d'ingegnose immaginazioni e sofistiche sottigliezze, quale è stata in tutti i tempi e ancora piace agli oziosi. E nella storia del buon avviamento di quelle indagini converrebbe segnare tra i piú lontani precursori Vincenzo Borghini, che nel cinquecento comprese la necessità metodica di ricercare documenti autentici del pensiero e del sapere di Dante, e di rifarsi alla lingua e alle costumanze dell'età sua; e, tra i piú vicini ed efficaci promotori, gli eruditi del settecento, e, nei primi dell'ottocento, Carlo Troya, che ricollegò Dante, per la parte politica, alla storia del medioevo italiano e degli istituti barbarici e del comune, e venne sgombrando la figura del fautore di Arrigo VII da molte delle ideologie anacronistiche, che vi erano state appiccate.

Appartengono al giro di queste indagini — « allotrie », nel senso sopradetto — gli studî sulla filosofia di Dante e su quel tanto, se pur vi fu, che egli nel suo generale tomismo immise di altre correnti speculative o pensò di proprio; sul suo ideale politico, e le somiglianze e differenze che presenta verso altri ideali allora proposti e vagheggiati; sulle vicende della sua vita pubblica e privata, e il variare dei suoi concetti e speranze, e sulla cronologia delle opere e delle singole parti della *Commedia* in rapporto alle loro storiche occasioni; sull'eredità letteraria, classica e medievale, che egli accolse; su quanto egli conobbe della storia passata e della contemporanea; e su quel che credeva reale nei fatti a cui alluse, e su quel che stimava semplicemente probabile o addirittura immaginò pei suoi intenti; sull'allegoria generale e quelle particolari o incidentali del poema, e se il fine del poema sia etico-religioso o politico o entrambi questi fini combinati; e via enumerando e particolareggiando. Studî che sono ora pervenuti, senza dubbio, presso i migliori, ad alto grado di addottrinamento e di esattezza;

ma debbono, per quel che mi sembra, salire ancora un buon tratto per liberarsi da un difetto metodico, che li danneggia e infrivolisce un po' dappertutto, ma specialmente in quella loro parte che riguarda le allegorie, dove i lavori che si sono eseguiti e si eseguono, quanto piú si vedono estesi e ingombranti, altrettanto si dimostrano (come, del resto, è notorio) poco concludenti e poco fruttuosi.

L'allegoria non è altro, per chi non ne perda di vista la vera e semplice natura, se non una sorta di criptografia, e perciò un prodotto pratico, un atto di volontà, col quale si decreta che questo debba significare quello, e quello quell'altro: per «cielo» (scrive Dante nel *Convivio*) «voglio» intendere «la scienza», e per «cieli» le «scienze», e per «occhi» le «dimostrazioni». E quando l'autore di quel prodotto non lascia un esplicito documento per dichiarare l'atto di volontà da lui compiuto, porgendo al lettore la «chiave» della sua allegoria, è vano ricercare e sperare di fissarne in modo sicuro il significato: la «vera sentenza non si può vedere», se l'autore «non la conta», come anche si avverte nel *Convivio*. In mancanza della chiave, della espressa dichiarazione di chi ha formato l'allegoria, si può, fondandosi sopra altri luoghi dell'autore e dei libri che egli leggeva, giungere, nel miglior caso, a una probabilità d'interpetrazione, che per altro non si converte mai in certezza: per la certezza ci vuole, a rigor di termini, l'*ipse dixit*. Se, in fatto di poesia, l'autore è sovente il peggiore dei critici, in fatto d'allegoria è sempre il migliore. Invece, i piú degli studiosi delle allegorie dantesche dimenticano questo principio proprio della materia che trattano, e pretendono giungere al significato riposto per acume d'intelletto e industrie di raziocinio, che farebbero meglio a riserbare ad altri argomenti; onde il loro entrare, e spesso senza avvedersene, nella via che non è via (sebbene, anzi appunto perché, larghissima) delle congetture, delle quali l'una distrugge

l'altra e nessuna persuade se non forse chi l'ha escogitata e si è lasciato avvincere dalle proprie escogitazioni e le ha poi rafforzate con l'amor proprio (con « l'affetto che l'intelletto lega »), mettendovi tanto maggior passione quanto piú un'oscura coscienza lo avverte che egli non può fondare le sue pretese su alcun saldo diritto.

A quest'errore metodico, che conferisce a gran parte di siffatte indagini carattere veramente dilettantesco, si aggiunge la sopravalutazione, accennata di sopra, o il fraintendimento della particolare importanza di Dante filosofo e politico. In verità, anche dove par che si possa piú fondatamente parlare di originalità del pensiero dantesco, per chi esamini spregiudicatamente, l'originalità man mano si attenua o si dimostra di natura non propriamente scientifica. Cosí è del trattato *De monarchia*, nel quale il lodato concetto della monarchia mondiale e della pace universale è un pio desiderio di tutti i tempi, e l'altro, che si vuole che vi si affermi dello stato laico è invece un dualismo di potere spirituale e potere temporale, con la debita riverenza di questo a quello, che importa infine una certa subordinazione: il *De monarchia* è piuttosto opera di pubblicistica che di scienza politica, quantunque, con la stessa sua contradizione fondamentale, mostri le difficoltà e i ripieghi in cui si travagliavano le menti sul finir del medioevo, e attraverso cui si preparava la futura scienza politica di Niccolò Machiavelli. Si dica all'incirca lo stesso del *De vulgari eloquentia*, che, notevolissimo come certamente è, tuttavia non inaugura, com'è stato detto, per le notizie che offre sulle varie parlate d'Italia, la moderna filologia, nata invece dal moderno sentimento storico, né contiene nulla di rivoluzionario e nemmeno di rilevante per la filosofia del linguaggio, ma è da considerare, da una parte, documento del formarsi spirituale della nazionalità italiana, e dall'altra, e soprattutto, documento della formazione artistica di Dante, che in quel

libro pose e difese un ideale di lingua e di stile, il « volgare illustre », conforme al suo proprio sentire, quale fu in tempi recenti, e con diverso sentire, pel Manzoni, l'ideale della « lingua fiorentina ». E lo stesso vale, infine, per la sua metafisica ed etica in genere, nella quale solo con molta buona volontà si può ritrovare qualche particolare che non derivi dai libri da lui studiati. Perciò, anche presso i piú attenti e scrupolosi indagatori, le ricerche sul pensiero e le dottrine di Dante di necessità si aggirano in minuzie, cui si attribuisce diverso e maggior valore che loro non spetti. L'ansia onde si perseguono le allegorie dantesche è la prova piú evidente di questa tendenza a esagerare; perché, se anche quelle allegorie si potesse, come non si può, sicuramente determinarle, se anche una buona volta venissero fuori elementi di un'interpetrazione autentica, che cos'altro si finirebbe con lo scoprire se non ripetizioni o, se si vuole, piccole varietà di concetti e di credenze e di disegni e di aspettazioni, che già ci sono noti da quei luoghi delle sue opere nei quali Dante parla fuori di allegoria, e da altri testi a lui contemporanei o anteriori? Non è da credere che si otterrebbero rivelazioni mirabolanti sul genere di quelle bandite dal Rossetti e piú da taluni suoi seguaci; le quali poi, in ogni caso, offrirebbero una mera curiosità storica e ci svelerebbero un Dante poco sano in una regione del suo cervello. Si deve in parte a queste gonfiature, a questi sottilizzamenti, a questo litigare su inezie, e piú ancora al vacuo congetturare dei cacciatori di allegorie, se « dantista » è diventato, nell'uso comune del linguaggio, quasi sinonimo di « dantomane ». Cose certamente inevitabili e che si osservano sempre e dappertutto nel culto che si forma intorno ai grandi uomini; ma delle quali, certamente, si farebbe volentieri di meno.

Nondimeno, dopo questa doverosa protesta contro il troppo che è troppo e contro il parziale difetto di metodo,

rimane che l'interpetrazione allotria di Dante è non solo legittima, come per qualsiasi poeta, ma per lui ritiene anche un uso particolarmente appropriato. E legittima altrettanto è l'interpetrazione estetica o storico-estetica, il cui diritto non potrebbe essere, e non è stato, revocato in dubbio se non da coloro, che, di proposito o involontariamente, non ammettono l'arte come una realtà e la trattano quasi parvenza illusoria, risolvendola in altre forme spirituali o addirittura in concezioni materialistiche. Anch'essa ha la sua lunga storia, che comincia davvero questa volta con Dante, cioè con la teoria ond'egli spiegava e giudicava la poesia e con la definizione che diè di sé medesimo come di poeta della «rettitudine» o di poeta «sacro»; e nel suo processo confluisce con la storia dell'estetica e della critica estetica dal medioevo sino al presente; e anche in essa il progresso si effettuò mercé il perfezionarsi del concetto dell'arte e la sempre maggiore esattezza e finezza della intuizione storica. Dall'encomio di Dante come poeta teologo, conoscitore di tutti i dommi e sapiente in etica, si passò ai dibattiti del cinquecento intorno alla *Commedia*, se rientrasse o no nei generi della poetica aristotelica, e in qual modo vi rientrasse, o se non fosse un genere nuovo; e via via, nel settecento, al rifiuto o negazione e satira di essa in nome del buon gusto razionalistico, donde prima la reazione e correzione che ammoní doversi giudicarla rimettendola in mezzo alle idee e ai costumi e alle passioni del tempo in cui sorse, e poi, una piú alta e libera considerazione di quel poema, nell'età romantica, in conformità di un piú alto e libero concetto dell'arte.

Se questi due modi d'interpetrazione sono ambedue legittimi, illegittimo invece è il loro congiungimento, quantunque una molto ripetuta formula scolastica — che qui recisamente si rifiuta — asserisca che condizione e fondamento dell'interpetrazione estetica della *Commedia* sia la

sua interpetrazione filosofica, morale, politica e altresí allegorica. Questa formula prendeva un sembiante di verità a cagione della falsa identificazione che, come si è notato, soleva farsi dell'interpetrazione allotria con l'interpetrazione storica in genere, alla quale si metteva a sèguito quella estetica, concepita come per sé non istorica e ritrovante nell'altra la sua premessa o la sua base storica. Ma poiché l'una e l'altra sono, in realtà, a lor modo storiche, cioè rispondono a diverse e compiute storie o forme di storia, è chiaro che il congiungimento richiesto manca del necessario addentellato. La storia della poesia di Dante, e quelle della sua filosofia o della sua politica, hanno radice alla pari in tutta la storia che precesse quella creazione estetica, quell'accettazione o riforma di dottrine, quell'azione pratica; ma ciascuna di esse compie, di quella materia storica, una sintesi sua propria, in conformità del proprio e intrinseco suo principio, *ad modum percipientis* o *appercipientis*.

Valga il vero. Nella storia della filosofia le dottrine di Dante debbono essere ripensate nella loro logicità e dialettica e ricongiunte con le dottrine anteriori e posteriori in guisa da farne scaturire la verità e l'errore, e intendere il posto che presero e l'ufficio che esercitarono nello svolgimento generale del pensiero. Ma nella storia della poesia, come nel semplice leggere e gustare la poesia, tutto ciò non solo non importa, ma, se vi fosse introdotto, disturberebbe; perché quelle dottrine vi stanno non in quanto pensate ma solo in quanto immaginate, e perciò non si dialettizzano nel vero e nel falso. Importa conoscerle; ma allo stesso modo in cui si conosce un mito, una favola, un fatto qualsiasi, cioè come elementi o parti della poesia, dalla quale, e non dalla logica, ricevono impronta e significato.

Parimente, in una storia della cultura medievale, e di quella di Dante in particolare, importa ricercare che cosa

si sapesse o si credesse su certi personaggi e su certi miti, e discernere nei giudizî che li riguardano ciò che proviene da critica piú o meno ben condotta o da tradizioni o da immaginazioni o magari da equivoci: l'Impero romano, Cesare, Bruto, Catone, Virgilio, Minosse, Plutone. Ma nella poesia, e perciò nella storia della poesia dantesca, questi fatti e personaggi diventano immagini o metafore del vario sentire del poeta, e perciò occorre certamente conoscere com'egli li pensasse, ma solo in rapporto all'uso che ne fece nelle situazioni in cui li introdusse, in quanto gli sonavano come grandi nomi del passato, intonati variamente da riverenza, da ammirazione, da amore, da terrore. Avrà Dante, poco esattamente informato o immemore, confuso i due caratteri del Catone Uticense e del Censore; ma la figura del guardiano del Purgatorio non è il frutto di una confusione, sibbene di una poetica creazione, nella quale il nome e qualche tratto sono attinti al ricordo di un eroe romano, il che circonda di un'aureola quel personaggio, cosí come a una cara figliuola noi diamo un nome pieno di care memorie o di alto augurio, e la storia di quel nome non pesa di certo sulla realtà della persona, che ne è stata ornata.

In una storia politica di Firenze è indispensabile muovere da concetti economici e giuridici e seguire le industrie, i commerci, le lotte delle classi, i negoziati e le guerre, e l'azione del re di Francia e dell'Impero e della Chiesa, e comprendere quali problemi di assetto sociale e internazionale allora si dibattessero, e quali gli istituti che andavano perdendo terreno, e quali i nuovi che sorgevano e si rafforzavano, e da qual parte fosse maggiore sagacia e sapienza politica; e vi si potrà anche toccare, nella misura che i documenti superstiti consentono, dell'azione personale di Dante, ascritto alle Arti, priore, oratore, condannato ed esule, attore e paziente in quel processo di demolizione e costruzione, di offesa e difesa. Ma, con la poesia dantesca,

tutto ciò non ha diretta connessione; perché gli atteggiamenti passionali, che in essa paiono riferirsi a quei processi storici e perciò essere intelligibili e giudicabili solo in rapporto a quelli, vi stanno nello stesso modo che le notizie provenienti dalla cultura filosofica e storica, come particelle che non è lecito astrarre dalle immagini a cui appartengono ed esaminare in qualità di storia sociale e politica, se non si voglia distruggere, invece di schiarire, il complesso che esse formano. La « gente nuova » e i « súbiti guadagni » non sono nel verso di Dante, come nella storia politica, cause ed effetti dell'ascesa industriale e commerciale di Firenze, ma espressione di un impeto di disgusto e aborrimento del poeta. « Il villan d'Aguglione e quel di Signa » saranno da giudicare, nella storia politica, come voleva il Troya, piú sennati o istintivamente meglio orientati del fazioso guelfo bianco Alighieri, e le « sfacciate donne fiorentine », che per altro irrisero dalle mura Arrigo VII, piú patriottiche di lui; ma nella poesia, quali che quelle persone fossero nella realtà, esse incorporano il disprezzo e l'indignazione, e il villan di Aguglione e di Signa « già per barattare ha l'occhio aguzzo », e le donne fiorentine vanno mostrando « con le poppe il petto », e bisogna che i predicatori le facciano vergognare, additandole dal pulpito. Converrà nella storia o nella aneddotica appurare la verità di casi come quelli della tragica fine dei due amanti di Rimini o della grandezza e rovina del conte Ugolino; e potrà darsi che nel giudizio di essi Dante, come vuole un interpetre, si lasciasse in qualche parte dominare dall'odio contro i Pisani e contro i Malatesta, « guelfi neri ». Ma guai, nel leggere quegli episodî, a tenere presenti i risultati di tali indagini, anziché i soli tratti che Dante segnò, trascegliendoli dagli altri o immaginandoli: svanirebbe di colpo, a chi guardasse con siffatte lenti, quanto vi ha di pietoso e di tragico in quelle figure, e i delitti di Ugolino e la responsabilità giuridica, familiare e

consortesca spiegherebbero o attenuerebbero l'orrore per l'efferatezza dei Pisani, e gli amori di una Francesca piú che trentenne col cognato piú che quarantenne parrebbero, come parvero a un critico, un'ignobile tresca, congiunta col ricordo di una simile che Dante avrebbe iniziata o voluto iniziare con la propria cognata: quella Francesca, che, mercé la divina poesia, ha tessuto attorno a sé una sua nuova storia, che faceva respirare con delizia a Giorgio Byron in Ravenna l'aria che la figliuola dei Polenta respirò e al Carducci vagheggiare il colle del cipresso dov'ella temprò «li ardenti occhi al sorriso».

Finalmente, e per fermarci alquanto sopra un punto che suol dare luogo alle piú tormentose difficoltà, tra le forme d'espressione, o meglio di comunicazione e di scrittura, usuali o predilette nel Medioevo, c'era, senza dubbio, l'allegoria, il fare a nascondino, il proporre e sciogliere indovinelli; e talvolta occorre, per intendere certi concetti o per avere notizia di certi fatti, decifrare (se i mezzi disponibili consentono di decifrarli) i criptogrammi allegorici. Ma, checché pretendano e vantino gli investigatori e congetturisti delle allegorie dantesche, nella poesia e nella storia della poesia le spiegazioni delle allegorie sono affatto inutili e, in quanto inutili, dannose. Nella poesia, l'allegoria non ha mai luogo: se ne parla bensí, ma, quando si va a cercarla e a volerla cogliere, non si trova: ombra vana perfino nell'aspetto, nonché all'abbracciare. Due casi, infatti, possono darsi; il primo dei quali è che l'allegoria sia congiunta *ab extra* con una poesia, con una vera e compiuta poesia, decretandosi, come s'è detto, per un atto di volontà, che tali personaggi, tali azioni, tali parole della poesia debbano stare anche a significare un certo fatto che è accaduto o accadrà, o una verità religiosa o un giudizio morale o altro che sia. In questo caso, è chiaro che la poesia rimane intatta, e che essa sola può riguardare la storia della poesia, laddove

tutto l'altro, il secondo senso — al cui sopravvenire il primo, la poesia, decadrebbe a un non-senso e si trasformerebbe in un oggetto che serve per segno — appartiene alla cerchia e alla storia della pratica. L'altro caso è che l'allegoria non lasci sussistere la poesia o non la lasci nascere, e al suo luogo ponga un complesso d'immagini discordanti, poeticamente frigide e mute, e che perciò non sono vere immagini ma semplici segni; e in questo caso, non essendoci poesia, non c'è neppure oggetto alcuno di storia della poesia, ma solo l'avvertenza del limite di questa, del poeticamente fallito e nullo, del brutto. Un terzo caso, che si suol supporre, quello in cui si abbia bensí allegoria ma tradotta compiutamente in immagini, e tale che non rimanga fuori della poesia come nel primo caso e non la distrugga o impedisca come nel secondo, ma cooperi con essa e in essa, si dimostra apertamente contradittorio, perché, se l'allegoria c'è, essa è sempre, per definizione, fuori e contro la poesia, e se invece è davvero dentro la poesia, fusa e identificata con lei, vuol dire che allegoria non c'è, ma unicamente immagine poetica, la quale, ben s'intende, non si circoscrive mai a cosa materiale e finita, ed ha sempre valore spirituale e infinito. In tutti questi casi, chi legge poeticamente non giunge, né deve o può giunger mai, al senso allegorico, perché naviga in altre e piú dolci acque; e, d'altronde, è impossibile, per isforzi che si facciano, vedere una accanto all'altra due cose, di cui una appare solo quando l'altra dispare. Ed è sofisma che, per intendere certi luoghi poetici, sia necessario far precedere la spiegazione allegorica, laddove ciò che deve precedere è la conoscenza degli elementi di linguaggio, di vivo linguaggio, che in quei luoghi si atteggiano in nuova sintesi. Ed è un altro sofisma, che il senso allegorico aggiunga alla poesia una vaga e gradevole o sublimante « suggestione »: suggestione a che? a distrarsi dalla poesia?

Esempio del primo caso può essere Beatrice negli ultimi canti del *Purgatorio* e nel *Paradiso*, la quale sarà allegoricamente tutto ciò che Dante avrà voluto o gli interpetri avranno farneticato (la Teologia, la Rivelazione, l'Intelligenza attiva e via dicendo), ma, quale che sia in quest'arbitrio d'imposizione di nomi, in poesia è semplicemente una donna, una donna già amata e ora felice e gloriosa e pur benigna e soccorrevole all'antico amatore. Ovvero Matelda, della quale si sono date almeno una ventina d'interpetrazioni dottrinali, che vanno dalla Vita attiva alla Grazia preveniente e cooperante, dalla Natura umana perfetta al Misticismo pratico, dall'arte o abito operativo e virtú intellettiva alla Conciliazione della Chiesa con l'Impero, e almeno sei storiche (la contessa Matilde di Canossa, una santa Matilde di Hackenborn, una beghina Matilde di Magdeburgo, la beata Matilde madre dell'imperatore Ottone I, santa Maria Maddalena, un'amica di Beatrice del tempo della *Vita nova*); eppure in poesia è né piú né meno che quella che si vede nelle immagini e che risuona nel sentimento: una giovine donna, la quale, nella frescura del mattino, in un boschetto, « si gìa Cantando ed isceglìendo fior da fiore »: figura infinitamente piú ricca (in poesia) di quella che si pretenderebbe arricchire ed annullare con uno di quegli scarabocchi di secondi sensi e di allusioni storiche. Ovvero le « quattro stelle », le quattro famose stelle che Dante, all'uscire dall'Inferno, a un tratto vede nel cielo, non viste mai, e delle cui fiammelle pare che il ciel goda; e che saranno bene le quattro Virtú cardinali degli allegoristi, ma sono in poesia nient'altro che quella commozione di meraviglia e rapimento all'inatteso e bellissimo spettacolo.

Quanto del primo caso è facile recare esempî, perché moltissimi ne occorrono, tanto è difficile del secondo, perché Dante è tal robusto e ferace poeta che assai di rado, e non mai completamente, si chiude nello sterile allegorizzare,

privo di poesia. Nondimeno, con la sopradetta riserva, si possono citare il Veltro che non ciberà terra né peltro, ma sapienza e amore e virtude, e avrà nascita tra Feltro e Feltro, e la lupa che « molte genti fe' già viver grame », e il piè fermo « che sempre era il piú basso », e il « bel fiumicello » che si passa « come terra dura », e simili; si possono anche recare alcune canzoni e sonetti alquanto vuoti, che pendono incerti tra il morale e l'amoroso. Nella *Commedia*, in alcuni luoghi che si considerano allegorici, Dante rifà semplicemente il tono profetico e apocalittico, e, oggettivando cosí l'allegorizzare, abbassandolo a materia, si muove pur sempre nella pura poesia.

Del terzo caso non si possono dare esempî, perché, come s'è detto, è un caso inconcepibile, e, quando esempî se ne recano, è agevole vedere che si tratta o di poesie senza allegoria o di poesie che ne sopportano bensí una, ma posseggono, d'altro lato, il proprio senso poetico. Tale è la canzone delle *Tre donne*, che il Coleridge diceva di aver letta non so quante volte e di rileggerla sempre e di non esser mai riuscito a intenderne il significato, ma che, nondimeno, essa esercitava su lui un gran « fascino » (*fascination*) per quell' « anima di universale poesia che vi è, come in ogni vera poesia, in aggiunta al senso specifico ». Dove è chiaro che il fine intenditore, ma non altrettanto esperto teorico, chiamava « senso specifico » quello che non è specifico ma estraneo, e « anima » o « soffio » o « fascino » quello che è il vero senso specifico perché poetico.

Insomma, anche se tutte le allegorie di tutte le liriche e di tutti i luoghi della *Commedia* fossero spiegate e in modo certo, resterebbe poi sempre da interpetrare quelle liriche e quei luoghi storicamente, prescindendo cioè dalle allegorie come inutili e dannose distrazioni, e ricercando il vero « senso specifico ». E se io dovessi designare in qualche modo l'interpetrazione storica che è propria

dell'interpetrazione storico-estetica, ossia il momento analitico che precede quello sintetico, direi che è l'*explanatio verborum*, l'interpetrazione, largamente intesa, del senso delle parole: senso che, come tutti sanno, si trae non dalla loro etimologia e dalla sequela dei concetti e dei sentimenti che hanno concorso a formarle e che ne costituiscono una sorpassata preistoria, ma dall'uso generale dei parlanti di un dato tempo, dall'ambiente in cui sono adoperate, e si determina e individua poi in relazione alla nuova frase che è composta di esse e insieme le compone e le crea. Proposizioni filosofiche, nomi di persone, accenni a casi storici, giudizî morali e politici e via dicendo, sono, in poesia, nient'altro che parole, identiche sostanzialmente a tutte le altre parole, e vanno interpetrate in questi limiti. Nella interpetrazione allotria non sono piú, e non debbono essere, parole, ossia immagini, ma cose.

Può darsi che non in tutti i casi si riesca a determinare, in quella *explanatio verborum*, il senso preciso di talune parole, il contenuto morale, filosofico, e, in genere, storico, che in esse vibra; ma lo stesso può accadere per ogni altra parola, perfino di quelle che si dicono di materia comune o familiare. E, quando non si riesce a determinarlo con esattezza, permane una maggiore o minore oscurità; e della «oscurità» di Dante si è molto vociferato ed è anzi passata in proverbio, di essa stranamente esagerandosi l'importanza e l'estensione. L'oscurità di Dante è piuttosto una difficoltà, che viene dall'esser la lingua che egli usò molto ricca e in alcune parti antiquata, e le riferenze storiche molteplici e non ovvie, e la terminologia filosofica appartenente a una cultura oltrepassata e nota solo a specialisti; e perciò quella oscurità si schiarisce con un po' di buona informazione, senza dire che concerne di solito punti particolari e secondarî. Qualche volta rimane oscurità, o perché il poeta sia stato poco attento a evitare equivoci, o

perché mancano i documenti che la schiarirebbero; e allora l'interpetrazione diventa meramente congetturale, ammettente cioè parecchie possibilità, e non si potrebbe asserirla se non per arbitrio. Ma, invece di riconoscere questo stato di fatto e rassegnarvisi, i dantisti si attaccano a quei versi oscuri con tenacia che è quasi frenesia, e non cessano di proporne nuove e spesso bizzarre interpetrazioni, e vi litigano intorno. Sarebbe meglio, pur nell'attesa e speranza di qualche documento che venga fuori a schiarirli, attenersi, per quei pochi versi oscuri, a uno dei seguenti due partiti: o trattarli come si trattano i pezzi perduti e non restaurabili d'un dipinto, sui quali si stende una tinta neutra, o restaurarli, adottando tra le varie interpetrazioni possibili quella che sembra la piú calzante e la piú bella. Cosí è certamente da preferire pel verso «Poscia piú che il dolor poté il digiuno» del conte Ugolino l'interpetrazione: che il dolore che teneva lo sventurato in vita delirante fu alfine vinto dalla brutale forza dell'inanizione e quetato nella morte, perché quest'ultimo tocco compie quella scena, tutta di umano strazio, assai piú armonicamente che non l'altro di un Ugolino, che disperatamente addenta le carni dei figliuoli morti; ma con ciò non si esclude in via assoluta che Dante potesse voler dire invece per l'appunto questa seconda cosa, in conformità di una voce che corse in qualche città d'Italia intorno agli ultimi istanti di Ugolino. Cosí anche «il modo ancor m'offende» di Francesca meglio s'interpetra per la morte datale in flagrante, che rese pubblica la sua colpa e che ancora, per violato pudore e sdegno fremente, le brucia l'anima; pur senza escludere che Dante intendesse accennare al tempo che le mancò al pentimento, o magari, come altri pretende, alla storiella (tardiva storiella) dell'inganno ond'ella fu tolta a Paolo e disposata a Gianciotto. E, per aggiungere un terzo esempio, «lo cor che in sul Tamigi ancor si cola» suona frase piú efficace e poetica se «cola»

(com'è stato proposto) si deriva da « colare » e non da « colere », e s'intende che quel cuore ancora stilla sangue e non è sazio di vendetta. D'altra parte, non giova insistere nel voler conoscere a ogni patto il senso preciso del verso: « Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno », che allude a particolari biografici, affatto o quasi affatto perduti, di Guido Cavalcanti e delle sue relazioni con Dante; smarrendo, in quella insistenza sopra un verso oscuro, la poesia dell'episodio, che è chiarissima: ed è questo uno dei casi in cui converrebbe stendere la « tinta neutra ».

La distinzione e la profonda diversità tra le due interpetrazioni, l'estetica e l'allotria, che abbiamo procurato di fermare in esatti termini logici, è sentita generalmente, sebbene pensata in modo confuso ed espressa con formule improprie. Da quella coscienza o semicoscienza proviene il fastidio che di continuo prorompe contro gli allegoristi, gli storicisti, gli aneddotisti, i congetturisti, e in genere contro i filologi e i « commentatori »; e il proposito che si forma e l'esortazione che si predica a leggere Dante, gettati via i commenti, « da solo a solo ». Certo, non si può far di meno, e nessuno ha mai fatto di meno, dell'aiuto dei commenti nel leggere Dante; ma il consiglio di gettarli via è buono tutte le volte (e sono assai frequenti) che, invece di fornire i soli dati giovevoli alla interpetrazione storico-estetica, essi esibiscono cose inopportune ed estranee: certo, nessuno può leggere Dante senza adeguata preparazione e cultura, senza la necessaria mediazione filologica, ma la mediazione deve condurre a ritrovarsi con Dante da solo a solo, ossia a mettere in immediata relazione con la sua poesia. Questa è l'esigenza ragionevole che si manifesta in quel fastidio e in quei propositi, i quali, per altri rispetti, vanno di là dal ragionevole.

Si obietterà che, con la distinzione che si è propugnata, si viene a scindere l'unico Dante in due o piú Danti: che sarebbe operazione piú crudele di quella che compieva sui

seminatori di scandalo e di scisma il diavolo della nona bolgia, e, a giusta ragione, da deprecare e impedire. Senonché, qui non si tratta di « scindere » nulla, ma soltanto di « pensare », e pensare non si può se non distinguendo, e la distinzione di cui ora si discorre, prima assai che da noi critici, fu eseguita dallo stesso Dante, quando, invece di restringersi e chiudersi nella politica o nella filosofia, si permise di essere anche poeta; sicché, come di volta in volta risolse tutto il suo mondo nella speculazione o nel pratico operare, cosí del pari, e ben piú largamente ed energicamente, lo risolse tutto nella gioia del verso, nel comporre sonetti e canzoni e la mirabile *Commedia*. Altra unità, fuori di questo moto dialettico, non esiste; e un Dante in sé e per sé, una « danteità », sarebbe torbido prodotto d'immaginazione, caro all'anarchico individualismo dei decadenti, ma che il serio pensiero non conosce. E quando col pensiero si va ricercando un'unità oltre il processo delle forme particolari, si prende a poco a poco, senza avvedersene, una di queste forme e la si colloca a capo delle altre o si lascia che opprima le altre; come in alcune caratteristiche falsamente unitarie che si sono tentate di Dante, nelle quali la teologia, per esempio, o la politica si assoggetta la poesia e la riduce a suo strumento e, in fondo, fa come se non esistesse. Ovvero accade di avvolgersi in una fraseologia sonora ma vuota, come quando si dice che in Dante non c'è il teologo e il poeta, il politico e il filosofo, il semplice dicitore e l'allegorista, ma tutte queste persone in una, o che nella *Commedia* sono tutti i generi, letterarî e non letterarî, tutte le forme spirituali, e il dramma e l'epopea e il trattato e la profezia, e via discorrendo. Cosí, certamente, tutto si unifica, ma a furia di parole e non per virtú del pensiero, il quale non pensa mai le cose alla rinfusa.

Alla precedente obiezione se ne lega un'altra anche abbastanza comune, che cioè, prendendo la poesia dantesca

disgiunta dalle allegorie, dalle dottrine, dalle erudizioni, si entri in dissidio con l'autore, che voleva che fosse guardata e giudicata secondo la teoria estetica che egli aveva ricevuta dalla tradizione medievale. Ma parrebbe inutile ripetere cosa che dovrebbe ormai ritenersi evidente: che Dante poeta non combacia con Dante critico, e che l'atto della creazione poetica e l'atto del pensamento filosofico di essa sono due atti distinti e diversi, e che perciò bisogna trattare la poesia dantesca, non secondo Dante, ma secondo verità: al modo stesso, del resto, con cui si trattano Platone e Aristotele secondo non la loro filosofia, ma quella che, per il critico, è la nuova verità della filosofia, e Omero non secondo la poetica degli aedi, d'altronde poco nota, ma secondo la verità eterna della poesia. Se si volesse far altrimenti, se si volesse pensare Aristotele con Aristotele e Dante con Dante, si entrerebbe in un disperato tormento, nell'impossibile sforzo di mutilare il nostro animo e la nostra mente, che rifà bensí e ripensa l'antico, ma solo in quanto lo supera. Dire che, col leggere Dante in compagnia di un teologo, si ha meglio il senso della corrispondenza con la volontà di Dante, è dire cosa indubitabile; senonché, nel caso presente non si tratta di volontà da interpetrare, ma di poesia. Dire, com'è stato detto piú volte (e leggo ora di nuovo in un libro americano), che Dante arderebbe di sdegno contro i suoi maggiori ammiratori e critici odierni, contro i De Sanctis e i Symonds, presi solo della bellezza sensibile e poetica dell'opera sua, non è argomento contro ma anzi a favore della critica, che dal tempo di Dante a noi ha percorso molto cammino. L'estetica e la critica che egli fece, nei modi in cui allora si poteva, fu affar suo; e quella, che facciamo noi, deve esser affar nostro.

Ma quale sarà poi il criterio estetico che converrà seguire? Se la critica in genere, e con essa la critica dantesca, progredí, come si è ricordato, dal medioevo al romanticismo

e all'estetica idealistica, si può ancor oggi accettare il criterio che si formò in quest'ultimo periodo? Era esso, senza dubbio, di gran lunga superiore a quello della poetica neoclassicistica, e, nonostante le parecchie scorie del passato che trascinava seco, valse a porre in alto nel mondo dello spirito la poesia, e nel mondo della poesia Dante, come schietto poeta, genio poetico, e non piú come insegnatore di dottrine e oratore di virtú o come dotto letterato. Pure quell'estetica non riuscí mai a cogliere il punto giusto nel determinare la natura dell'arte, e oscillò, nel definirla, tra i due estremi di una rappresentazione simbolica dell'Idea o del Cosmo, e di una rappresentazione fortemente realistica.

Presso alcuni critici, segnatamente italiani, prevalse il primo estremo; e nella poesia, e in Dante, fu celebrata l'altezza del concetto e la sublime morale, tralucente in forme solenni e splendide. Ma non era questa la tendenza piú moderna, piú poderosa e piú ricca; e verso l'altro estremo inclinò in genere la critica romantica per l'efficacia delle contemporanee correnti letterarie, le quali si contrapponevano alla vecchia letteratura classicistica, didascalica, oratoria, rettorica, e mettevano in onore la passionalità. Ora, senza dubbio, la passione è la materia della poesia come dell'arte in genere, e senza passione non nasce poesia ed arte; ma i romantici per una parte confondevano sovente la passione come « materia » con la passione come « forma », deprimendo l'idealità dell'arte, e, dall'altra, anche in quanto materia la concepivano in modo ristretto e arbitrario. Non pareva a essi di ritrovare vera passione se non in certe forme e in certi toni di passione, torbidi, agitati e violenti, solcati da lampi che insieme li rischiaravano e li facevano apparire piú cupi e tristi e non mitigavano ma esasperavano quel furore: ideale che sembrava loro di vedere attuato nei drammi shakespeariani e in alcune creazioni goethiane, Werther, Faust, Mefistofele, Margherita, e

nei poemi e drammi del Byron e di altri minori. Seguiva da ciò che altri toni di passione e di sentimento, quelli, per esempio, esprimenti la sicurezza del pensiero, la calma robusta della volontà, la misurata energia, la virtú, la fede e simili, erano giudicati meno poetici o addirittura impoetici, perché privi (essi dicevano) di contrasti, cioè dei contrasti del genere di sopra descritto. E seguiva un altro effetto, strano alla prima, ma che pure psicologicamente si spiega ed è comprovato dal posteriore trapassare del romanticismo nel verismo: la tendenza a concepire l'arte come riproduzione della realtà, di una realtà anch'essa arbitrariamente delimitata, grossa, tangibile, rumorosa, gridante.

La critica della poesia dantesca è stata in piú parti offuscata da codesti preconcetti estetici e predilezioni romantiche; ai quali precipuamente è da riportare (perché, se non lo inventarono, gli dettero alimento e vigore) il vulgato giudizio che la cantica dell'*Inferno* sia poeticamente superiore alle altre due, come quella in cui hanno posto le umane passioni, scemanti poi di rilievo e di forza nel *Purgatorio* e affatto dileguanti nel *Paradiso*; o che nell'*Inferno* vi sia concretezza e poesia e nel *Paradiso* solo insipidi spettacoli di beatitudini. A essi anche l'altro giudizio, che nella prima metà dell'*Inferno* s'incontrino i grandi caratteri poetici, e poi, via via che si scende tra peccatori meno drammatici, si vada nella «prosa». A essi, la condanna delle parti dottrinali della *Commedia* come prosa in versi o didascalica. A essi infine, e per mentovare solo gli errori principali, l'affermazione che Dante poté ben ritrarre l'inferno, pel quale ritrovava agevolmente modelli reali nella vita terrena, ma doveva fallire nel rappresentare il paradiso senza sussidio di possibili osservazioni ed esperienze: il che ripeteva, tra gli altri, lo Schopenhauer per trarne conferma al suo giudizio pessimistico sul mondo, atto a riflettersi bensí in un inferno

ma non mai in un paradiso; e qualcosa di simile aveva già notato il Leopardi, nello *Zibaldone*.

Quale parziale motivo di vero alcuni di questi giudizî contengano sarà da vedere ai luoghi proprî; ma è certo che molto piú vi si mescola di falso, e che cosí il falso come il vero sono ragionati sopra teorie insostenibili, com'è quella della passionalità arbitrariamente circoscritta, e questa sulla rappresentabilità dell'Inferno e sulla non rappresentabilità del Paradiso. Veramente, per questa parte, Dante sapeva ciò che i critici non sanno o hanno dimenticato, che Inferno, Purgatorio e Paradiso, tutta la vita oltremondana, è irrappresentabile e anzi inconcepibile dall'uomo, ed egli intendeva darne solo una figurazione simbolica o allegorica; il tormento costante ed eterno supera la capacità della mente umana non meno del gaudio costante ed eterno, e sono entrambi impensabili perché contradittorî ed assurdi. Ma, lasciando ciò e facendo l'ipotesi che tutti e tre quei regni si trovino in qualche parte della terra, sarebbero essi pur sempre una realtà esterna, oggetto o piuttosto fattura dell'osservazione naturalistica e dell'intelletto classificante, ma inattingibile all'arte, che non ritrae cose ma sentimenti, o, piuttosto, sui sentimenti crea le sue alte fantasie. Nonché il Paradiso, è impossibile ritrarre artisticamente una rosa o una nuvola, se la fantasia non trasforma il sentimento in rosa o in nuvola.

Con questo accenno, si è già adombrato il criterio che è da sostituire a quello dell'estetica idealistica e romantica e che ne è, per certi rispetti, correzione e inveramento: il concetto dell'arte come lirica o intuizione lirica. Concetto speculativo, che giova tener distinto da quello empirico, onde, disputandosi di frequente del genere letterario a cui appartiene la *Commedia*, e proponendosi successivamente il genere epico, il drammatico, il didascalico o il miscuglio di tutti i generi, si è anche pensato, talvolta, al « genere

lirico ». La liricità, di cui parliamo, non è un genere di poesia, ma è la poesia stessa, e anzi ogni opera d'arte, pittorica, plastica, architettonica, musicale o altrimenti che si chiami. Né essa ha nulla da vedere con l'efflusso immediato del sentire, e, nel caso di Dante, con la documentazione che (come da altri si è asserito e cercato di provare) egli sarebbe venuto offrendo, mercé il poema, della sua « subiettività », ossia del carattere suo realistico, della sua persona pratica. Quel concetto vuol veramente risolvere le antitesi che travagliavano l'estetica idealistica e romantica, la quale cercava a ragione una materia per l'arte, ma finiva col riporla in una realtà esterna e in una nuova sorta d'« imitazione della natura », e a ragione cercava una forma teoretica, ma finiva col riporla in una simbolica ossia nel rivestimento sensibile di un concetto speculativo, pensato o semipensato. E si argomenta di risolverle col concepire come materia il pratico sentire e come forma l'elevazione del sentimento a intuizione, ossia a problema teoretico, che l'arte pone insieme e risolve, creando l'immagine. Né merita difesa la taccia, che gli è stata data, di ridurre l'arte a risonanza della passione e di promuovere un ultraromanticismo; quando è evidente che, solo mercé di esso, si supera e concilia l'altra vecchia antitesi di romantico e classico, e che l'uso che delle parole « lirica », « lirismo » e « liricità » fanno gli odierni disordinati e disarmonici artisti, è la caricatura e la perversione romantica di un concetto non romantico, sorto come correzione del romanticismo.

I principî metodici, che sono venuto dilucidando, non si riferiscono, nel loro intrinseco e universale, unicamente a Dante, perché, com'è chiaro, si estendono allo studio di ogni sorta di poesia e d'arte. Ma sono quelli che piú particolarmente conveniva richiamare per rimuovere le principali difficoltà, nelle quali s'intriga, e rimane ancora intrigata, la critica dantesca.

I

IL DANTE GIOVANILE
E IL DANTE DELLA «COMMEDIA».

La poesia di Dante è principalmente, e si potrebbe dire quasi unicamente, la poesia della *Commedia*, perché nella *Commedia* egli giunse tutt'insieme alla piena originalità e all'eccellenza artistica.

Con l'enunciare questo giudizio non s'intende certamente togliere pregio alla *Vita nuova*, alle rime amorose e alle altre del Canzoniere, ma solamente dare opportuno risalto a quel che è indubitabile, e che un superstizioso e indifferente ammirare rende talora invisibile: al fatto, cioè, che nei primi suoi lavori poetici, e negli altri che ne proseguono il genere, Dante si aggira tra motivi e sopra schemi comuni nella letteratura del tempo suo, e non li sovverte e cangia profondamente traendone cosa propria e nuova, ma li accarezza nei particolari e solo qua e là v'introduce qualche movimento suo proprio, qualche immagine diretta e fresca. Quale meraviglia? Anche Dante fu giovane e coltivò una giovanile letteratura; anche Dante cercò la sua via; anche Dante poté credere di averla trovata e compiacersene quando invece aveva soltanto percorso un ameno sentiero o una via laterale, che non menava al punto che gli era segnato.

Egli si uní dapprima a una scuola letteraria di recente iniziata in Italia, a quella dell'Amore che è tutt'una cosa col « cuor gentile », della donna, innalzata a creatura celeste, a messo di Dio, ad angeletta, a nunzio e promessa del paradiso, fugatrice di basse voglie e d'odî e d'invidie, ispiratrice e comandatrice di sentire eletto e virtuoso. In quella scuola, nella quale salutava un maestro, un savio, un padre, il Guinizelli, e dove si ritrovò con altri giovani accesi della stessa fiamma, Dante presto primeggiò, come promotore e perfezionatore dell'opera comune; e a essa è rimasta la denominazione con la quale egli, ricordando i suoi trionfi giovanili, volle onorarla: del « dolce stil nuovo ». L'ideale che vi si coltivava si era formato per un affinamento ed elevamento della vecchia ideologia erotica dei rimatori provenzali e dei provenzaleggianti italiani, attuato sotto l'efficacia, per quel che sembra, di concetti della filosofia scolastica e di abiti sentimentali del misticismo cristiano e francescano. Il che non vuol dire che perciò possedesse intrinseca virtú poetica, la quale non appartiene mai alle « scuole », che si costituiscono in quanto scuole mercé consensi sopra idee e propositi, sopra tendenze mentali e pratiche, su forme estrinseche, e serbano sempre, dal piú al meno, carattere, come si dice, intellettualistico. I poeti, che a esse si accostano e credono e s'illudono di seguirle, sempre, quando veramente sono poeti, se ne allontanano nel fatto, ora facendo altra cosa dal programma accettato e professato, ora rispettandolo solo nell'esteriore e in determinazioni secondarie. Gli scolari veri e proprî, gli esecutori di programmi, i fedeli, sono portati invece, per questa stretta osservanza, a dare alle loro opere artistiche alcunché di « voluto », in misura maggiore o minore, secondo che è minore o maggiore la loro forza poetica e la maturità dell'ingegno.

E Dante fu in genere, nell'età giovanile, scolaro fedele, ed ebbe la sua donna-angelo, a cui pose un nome, Beatrice,

significando con questo nome la presa di possesso che egli faceva per proprio conto della letteratura del tempo. Si è disputato e si disputa se Beatrice fu personaggio reale, una fanciulla fiorentina da lui realmente incontrata e amata, o una costruzione ideale, sorta sull'esperienza e sul ricordo di varî amori o sulla semplice immaginazione dell'amore. Questione che non avrebbe alcun peso, e sarebbe da mettere da canto con tutte le altre simili, che si muovono per tutti i poeti (in biografia piú o meno importanti, ma inutili nella cerchia della poesia), se sotto di essa non fosse o a essa non se ne mescolasse, non formulata o solo in confuso, un'altra piú veramente letteraria. La quale è semplicemente questa: se Beatrice sia una costruzione artificiosa, un'escogitazione intellettuale e fredda, o non abbia calore e realtà poetica. E questa domanda converge nell'altra sul valore estetico della poesia amorosa di Dante; e le abbiamo già dato una tal quale risposta, quando abbiamo detto che, da principio, quella fu poesia di scuola, e che dunque Beatrice, almeno in un certo rispetto, è poeticamente irreale.

Piuttosto che poesia, i componimenti danteschi giovanili — e non solo i primi nel vecchio gusto, ma anche le rime posteriori alla canzone che egli designa come il vero principio del suo stil nuovo (*Donne che avete intelletto d'amore*), e le altre ancora non incluse nella *Vita nuova* — si direbbero atti d'un culto, adempimenti di riti, cerimonie, drammi liturgici, in cui l'amore e gli altri affetti e operazioni dell'anima sono personificati, e la donna-angelo si comporta in questo e quel modo verso l'innamorato, il quale ha attorno, nelle sofferenze che sopporta e nelle azioni che compie, spettatori e spettatrici compassionanti e soccorrenti. Si descrivono cosí gli effetti mirabili che ella produce su colui che l'ama e su tutte le genti; si sciolgono le lodi della Gentilissima; si trema al suo cospetto; si adora, si

piange, si chiede pietà o perdono. In siffatto atteggiamento di culto cortese o religioso non è possibile altro che eloquenza e colori rettorici: l'animo si è collocato, poeticamente, in una situazione falsa, che per altro falsa non è sotto l'aspetto pratico, in quanto deliberata esecuzione del programma della scuola e di ciò che al fedele di essa tornava gradito e gradiva ad altri e suscitava approvazioni ed entusiasmi: come si vede sempre in questi casi, e ciascuno in ogni tempo può sperimentare, osservando la letteratura che gli fiorisce intorno e le nuove scuole d'arte, che hanno cangiato e cangiano programmi, ma non mai andamento e carattere.

Ma la rettorica ha anch'essa gradi e forme varie; e questa di Dante (e di alcúni tra i suoi amici e contemporanei) non è quella rettorica meccanica, fastidiosa e ripugnante, che ci si presenta soprattutto nei meri letterati e ripetitori, e nelle fasi tarde e ultime delle scuole. È una rettorica giovanile, e, in quanto tale, da una parte non è tutta rettorica, e dall'altra, rettorica quale pur è in sostanza, è trattata con ingenuità, da spiriti che ci credono, che se ne vogliono persuadere, se ne lasciano persuadere, non ancora forti a indagare sé stessi e a discernere in sé il superficiale e il profondo, il serio e il voluto serio, la schiettezza e la gonfiatura. La donna-angelo è una costruzione di testa; ma accanto a essa pur si muove il vago sogno giovanile di bellezza, di virtú, di soavità, di purità: sogno arditissimo nei suoi voli pei cieli del perfetto e del sublime e accompagnato da altrettanta timidezza nella vita reale; e tutto codesto non è escogitazione, ma affetto, aspirazione, sospiro, esaltazione, cosa, insomma, spontanea e sincera. Certo, quest'affetto non si crea la propria forma, e ne toglie una già esistente e perciò disadatta, troppo ampia, troppo architettata, convenzionale; ma pur in qualche modo, circondando e abbracciando questa forma estranea, vi pe-

netra dentro e l'anima di tratti vivi e commossi. L'escogitazione dell'intelletto prende figura in una giovane donna, dal «color di perla», dal sorriso estasiante; una figura che si vede e non si vede, indeterminata, sfuggente; il sentimento, che ella sparge di beatitudine, è ineffabile: intender non lo può chi non lo prova. E questa giovane donna, che cosí poco dimostra di sé stessa, fuori dell'incanto che diffonde col suo apparire, ha la storia che le si confà, la storia delle apparizioni angeliche; perché, come essere che non è della terra, che non ha niente da fare né da amare sulla terra, presto muore, o piuttosto trapassa. L'ammirazione per la bellissima, per la divina parvenza, il dolore pel suo sparire, il rimpianto per lei che non c'è piú, che non è piú sulla terra eppure è sempre nel cielo e nel cuore di chi l'ha amata, il dominio che ella, morta e lontana, tuttavia esercita su lui, e l'abito di vita e di sentire che gl'impone, ammorbidiscono e ravvivano la poesia di scuola, che il poeta le consacra.

Parole affettuose, immagini delicate cospargono queste rime. È il moto dei begli occhi nel primo istante che conquisero l'amante: «quanto piani, Soavi e dolci ver me si levaro!»; sono le giovani donne, a cui egli rivolge la parola, dal viso raggiante di bellezza, «e la mente d'amor vinta e pensosa»; è Beatrice, che «un poco sorride»; è Amore, che fa da battistrada alle due amiche e lieto annunzia il loro giungere, e «ride in ciascuna sua parola», ed ecco spuntano, l'una dietro l'altra, le due belle, Monna Vanna e Monna Bice, «l'una appresso dell'altra maraviglia»; è quel «color d'amore e di pietà sembianti» della donna compassionevole, che guarda con affetto e persuade a nuovo affetto il dolente per la morte di Beatrice; è il «gentil pensiero», che s'insinua nel cuore di chi ha già amato, «e ragiona d'amor sí dolcemente, Che face consentir lo core in lui». E poi, le immagini di morte, di una

morte che è strazio e insieme intenerimento: la parola angosciosa che si ascolta come istupiditi, che le labbra ripetono incredule: « Morta è la donna tua ch'era sí bella »; la realtà della morte nel pietoso ufficio delle parenti o delle amiche, che lei, la Beatrice, « covrian d'un velo », separandola dal mondo cui piú non appartiene; lo sciogliersi a poco a poco dello strazio nell'umiltà e nel desiderio della morte, che è « omai cosa gentile », perché la donna sua l'ha accolta in sé; e, ancora, il chiamare lamentando la perduta creatura e dirle; « Beatrice, or se' tu morta? », e, in questo risonare del nome invocato, sentir conforto quasi che la persona di lei riviva: « e mentre ch'io la chiamo, me conforto ».

Insieme con queste sparse parole e immagini, c'è nelle liriche giovanili di Dante una squisitezza di ritmi e di suoni, si direbbe quasi una musica, la musica di un'anima commossa soavemente e rapita, che avvolge nell'onda sua lene e scorrevole anche le figurazioni e formule convenzionali. Questo « stil nuovo » di Dante è veramente « spirato da Amore », amoroso esso stesso, « a quel modo che detta dentro »; e come esempio della sua dolcezza possono valere i due sonetti: « Negli occhi porta la mia donna Amore » e « Tanto gentile e tanto onesta pare »: schemi già usati dai rimatori precedenti e che Dante carezza e affina, in modo che, pur dicendo essi quello che altre volte avevano detto, si sprigiona dal loro dire qualcosa che va oltre il significato delle parole. Risuonano agli orecchi e all'animo certi principî di altri componimenti: « O voi che per la via d'Amor passate... »; « Tutti li miei pensier parlan d'Amore... »; « Deh, peregrini, che pensosi andate... »; « Oltre la spera che piú larga gira... »; « Io mi son pargoletta bella e nuova... »; « Per una ghirlandetta Ch'io vidi mi farà Sospirare ogni fiore... »; e certi giri di frase e di ritmo: « E chi mi vede e non se ne innamora D'Amor non averà mai intelletto... »;

« Io non la vidi tante volte ancora Ch'io non trovassi in lei nuova bellezza... »; e simili, in gran numero. Una ballata si leggeva un tempo: « Deh, nuvoletta, che in ombra d'amore...», e questo verso, che non dava alcun chiaro senso o immagine distinta, tuttavia piaceva e si ricantava volentieri, tanto che il Carducci lo incluse in una sua ode.

In questo sorpassare col suono le parole, in questa virtú poetica che non ricava da sé le sue particolari determinazioni ma le prende dalla letteratura e le circonfonde d'armonia, c'è dell'incompiutezza; e tali versi si direbbero, non senza fondamento, alquanto ingannatori. I due sonetti e gli altri componimenti di sopra citati sono un po' come la farfalla dell'apologo goethiano, che, a scrutarla da vicino, non mostra piú i suoi varî e cangevoli colori, ma solo un languido azzurro; si scoprono stilizzati, contesti di frasi fatte o generiche o vaghe, di ripetizioni, di qualche riempitivo. L'afflato poetico non è stato sufficiente a dar loro saldo corpo. Talvolta il principio è promettente, ma non dura nello svolgersi e presto cade, come si può osservare, tra l'altro, nel sonetto dei pellegrini e in quello: « Guido, i' vorrei...», cosí largo nel bell'impeto iniziale ma non felice nell'esecuzione, alquanto sbrigativa e prosaica, sicché piace piú, come si suol dire, per l'idea che non per sé stesso, per la nostalgia che annunzia e non pel quadro che dipinge. La testura è di solito un po' semplicistica, come si osserva anche nella canzone della Morte, che è la piú bella della *Vita nuova* (e dove, oltre le parti già ricordate, è una scenetta di donne presso un infermo, che richiama lo stile di certi affreschi di Giotto): canzone che non stacca e innalza il motivo propriamente poetico, il sogno angoscioso della morte della donna amata, ma lo mette sullo stesso piano delle circostanze del sonno e del risveglio, e lo viene svolgendo al modo di un racconto aneddotico, e, per l'annunzio della morte, ricorre a un'immaginazione di finimondo

e a un volo nel Paradiso, con gli angeletti che spingono innanzi a sé una bianca nuvola osannando: figurazioni non prive certamente di effetto, ma alquanto facili e non pari all'intimo e trepido accento, che doveva essere nel motivo e veramente risuona nell'ultima strofa. Maggiore compattezza è in taluno dei sonetti e ballate d'argomento piú tenue, epigrammatici, madrigaleschi, sentenziosi, delle « cosette per rima », quali i sonetti inviati all'amico Cino, e l'altro della caccia, e soprattutto quello di Alisetta o Lisetta, che corre « baldanzosamente » per la via consueta alla bellezza, sicura della conquista che sta per compiere, ma trova ben chiusa la « torre » della mente, dove un'altra donna già siede signora, e si ode, la bella donna, accommiatare, ond'ella (cosí graziosamente termina) « tutta dipinta di vergogna, riede ».

Non sono, dunque, le rime giovanili di Dante « melensaggini », come un critico violento ha osato chiamarle, e nemmeno è il caso di prenderne le difese con ragioni che non dicono nulla, come sarebbe quella che esse rappresentino il transito dalla vecchia lirica alla petrarchesca, o che dicono il contrario di quel che si vorrebbe, e non difendono ma disertano la causa, come l'altra che esse appartengano a un sentire che non è piú il nostro e perciò non ci parlino all'anima. Parlano al nostro sentire a lor modo e in alcune loro parti, come sempre le poesie giovanili e di scuola, composte da coloro che sono nati poeti. Ma certamente bisogna smettere innanzi a esse le esagerazioni e le false ammirazioni, che una voga letteraria del secolo decimonono, stilnovistica, preraffaellita, smaniosa di mistici rapimenti e di sublimità, ha rese abituali, e guardarle piú semplicemente e veracemente, come di sopra si è procurato di fare o piuttosto si è avviato a fare. E codeste smancerie bisogna smettere ancora più pel libretto, nel quale Dante raccolse una scelta di esse, incorniciandole con un racconto

in prosa e accompagnandole con commenti, la *Vita nuova*, di cui pare ormai che non si possa pronunziare il titolo senza che un mistero gaudioso e sospiroso faccia palpitare deliziosamente i petti, palpito che sarebbe prova a distinguere le anime squisite dalle comuni. E sottili critici s'affaticano a investigare la natura di quel libretto: se sia una sorta di cronaca autobiografica, o la storia di un'anima, o l'allegoria di una verità morale, o un romanzo d'amore per sonetti, canzoni e ballate e legamenti in prosa, o tutte queste cose ad una, con certe proporzioni e con certa unificazione; e anche di esso, come della *Commedia*, si dice che è un libro senza alcun riscontro, unico del genere, singolarissimo, indefinibile. In realtà, la *Vita nuova* è scritta al modo di un libretto di devozione, con chiaro intento pio e con procedimenti conformi: Dante lo ha composto a memoria e onore di una santa a lui particolare, della donna-angelo, della Beatrice, che egli aveva cantata, e il cui pensiero — pensiero di paradiso — doveva essergli guida tra le vicende e i travagli della vita terrena. Quale fondamento autobiografico avesse, è impossibile dire, perché in ogni caso i particolari realistici o storici vi sono mescolati con gli immaginarî, e tal miscuglio li rende tutti immaginarî, e, d'altronde, è cosa indifferente alla natura del libretto, perché se per ipotesi Dante a un suo ideale d'immaginazione avesse dato una storia parimente d'immaginazione, simulante la realtà come il suo ideale simulava una persona muliebre, il carattere del libro rimarrebbe sempre il medesimo. Reali o immaginarî, gli incidenti narrati (per esempio, lo schermo, il diniego del saluto, i parecchi sogni, il gabbo, la morte, il secondo innamoramento) servono da punti d'appoggio alla compunzione, all'esaltazione, all'adorazione. E ai procedimenti del libro di devozione si addicono il parlare per enimmi, le rilevate rispondenze astronomiche, i simboli dei colori e dei numeri, e all'intonazione

di tali libri, quel che vi si avverte nello stile di esagerato, di montato, di pia unzione, non discordante del resto dalla esagerazione, montatura e pia unzione della lirica stilnovistica. Anche all'indagine biografica sarebbe da rimandare, se qui non fosse disperata, la domanda di quel che piú particolarmente mosse Dante a compiere tale lavoro: se il desiderio d'ergere un monumento a una donna amata e morta, e alla propria giovinezza che si era chiusa; o non piuttosto l'altro di unificare e trarre a significato superiore, e meglio e piú degnamente serbare, alcune rime da lui sparsamente composte, onde vi tessé intorno quella finzione; o ancora il bisogno di porre al viaggio della propria vita terrena un faro, che in perpetuo gli segnasse il porto, ricordando, idealizzando o immaginando una fonte di beatitudine goduta e non del tutto perduta, perché quella poteva un giorno ritrovare, a quella si poteva ricongiungere, come poi rappresentò nella *Commedia*; o, infine, tutti questi varî intenti intrecciati. Ma se il reale e l'immaginario delle cose narrate, e le nascoste intenzioni del libretto, stuzzicano la curiosità e lasciano perplessi, non segnano né accrescono il valore poetico di esso, sempreché non si creda che la perplessità, il non raccapezzarsi, il non veder chiaro siano attributi d'arte e, come dicono i retori della romanticheria, ci trasportino in uno stato di sogno o dormiveglia. La *Vita nuova*, piuttosto che impressioni di sogno, suscita sovente quelle dell'artificioso e perfino del pedantesco, il quale si vede poi aperto in molte delle spiegazioni in prosa con cui si cerca di convertire in raccontini il contenuto dei varî componimenti poetici, e nelle grammaticali divisioni e analisi di questi.

Poeticamente, oltre la parte principale, che è la lirica della quale si è già descritta la fisionomia e mostrato il difetto e la virtú, ciò che rimane della *Vita nuova* sono certi tratti del racconto, certe parole, certi lampi. Dante

ritrae, per esempio, la condizione dell'uomo che ha un suo dolce segreto ed è schivo che altri, la gente volgare e pettegola, vi getti gli occhi dentro: lo spirito gode, il corpo deperisce, la gente che vede lui assorto e consunto, gli domanda chi mai lo abbia cosí distrutto; ed egli « sorridendo li guardava e nulla dicea loro ». E narra come gli nascesse il pensiero di valersi di un'altra donna per nascondere che il segno dei suoi pensieri era Beatrice: un giorno, in chiesa, che tra lui e la donna della sua mente « sedea una gentile donna di molto piacevole aspetto, la quale *lo* mirava spesse volte, meravigliandosi del *suo* sguardare, che parea che sopra lei terminasse »; e poiché molti s'accorsero di quel mirare e ne ciarlarono, egli pensò di trar partito da quelle ciarle. E descrive l'effetto catartico della bellezza, della virtú, della gioia pura, quando dice che, all'apparire di Beatrice, « nullo nemico *gli* rimanea, anzi *gli* giungea una fiamma di caritade, la quale *gli* facea perdonare a chiunque l'avesse offeso ». Altrove è il primo sorgere di un motivo poetico, cosí come si affaccia all'anima, non astratto concetto, ma già parola, cominciamento, verso, e insieme fremito di voluttà e saluto di gioia: « Allora dico che la mia lingua parlò quasi come per sé stessa mossa, e disse: — Donne, ch'avete intelletto d'amore. — Queste parole io ripuosi nella mente con grande letizia... ». Verso la fine si legge l'episodio della donna pietosa, nel quale la prosa narrativa gareggia coi sonetti intercalati.

Seguendo i principî dianzi stabiliti circa l'allegoria, non ci siamo dati pensiero di ricercare se alcuni o tutti i componimenti e le narrazioni di cui si è fatto cenno, e il libretto della *Vita nuova* nel suo complesso, siano allegorici; perché, allegorizzati o no, allegorizzati *ante* o *post festum*, il loro significato poetico, e il loro poetico pregio o difetto, resta il medesimo. La ballata: « Io mi son pargoletta bella e nuova », per esempio, non cangia essenza o che si voglia

riferirla mentalmente alla persona di una donna reale o alla scienza della Rettorica, che, secondo l'interpetrazione ora prevalente, dovrebbe esserne il soggetto, la Rettorica in sembiante di «pargoletta»; perché è chiaro che, quando la Rettorica si acconcia a diventare una «pargoletta», la fantasia irresistibilmente dipinge e canta una pargoletta e non piú la Rettorica. Né cangia la canzone dell'esasperazione sensuale, quella della «Pietra», della donna restia a concedersi, che l'amatore invano spasimante immagina di afferrare per le bionde trecce e di far con lei «com'orso quando scherza»; se, come autorevoli interpetri sostengono, quella «Pietra» è Firenze, che serra le porte all'esule bramoso del suo bel San Giovanni. Dato e non concesso che con tal proposito Dante si fosse accinto a poetare, e avesse a questo fine accolta l'immagine di un amore per donna restia, sarebbe da dire, che questa immagine, e i ricordi e le speranze e le fantasticherie di un amore che trova impedimento, e infuria innanzi all'ostacolo, e vi si getta contro per infrangerlo, si sovrapposero a quel proposito, e, *currenti rota*, venne fuori tutt'altra cosa da quella che *coepit institui*. Per la stessa ragione non è da riconoscere nel canzoniere di Dante uno speciale gruppo di poesie allegoriche, neppure composto di quelle sole che egli espressamente considera tali e di cui svelò, o si proponeva di svelare, le allusioni nel *Convivio*. Per allegorizzate che fossero nate o diventate, sono quelle pur sempre, com'egli le chiama, «dolci rime d'amore», e sostanzialmente simili alle rime raccolte nella *Vita nuova* e ad altre che lasciò errare pel mondo, e come poesie d'amore vanno esaminate, e, come tali, non hanno, a dir vero, molta forza e bellezza; il che è peccato loro e non colpa dell'allegoria, peccato perché nacquero a freddo e a vuoto o se ne stettero irresolute tra due diverse ispirazioni. Leggendo la canzone: *Voi che intendendo il terzo ciel movete*, in qualunque senso

la si prenda, come rappresentazione di lotta tra un antico e un nuovo amore per donna, o di quello tra l'amore per la vita religiosa e l'amore per la filosofia, la canzone appare fiacca, perché la lotta, il secondo amore che cerca soppiantare il primo, e il rimorso che ne segue, non sono messi in azione, ma intellettualizzati ed esposti in modo riflesso, e avvolti poi nelle forme convenzionali della lirica stilnovistica. E l'altra: *Amor che nella mente mi ragiona*, si affatica ad accumulare mirabilia intorno alla donna celebrata, e dice che Amore gliene dice cose che egli non può ridire, e che il sole non vede niente di più gentile di lei, e che ogni intelligenza celeste la mira, e Dio le infonde la sua virtú, e la divina virtú splende in lei e fa innamorare la gente, fa la gentilezza e bellezza di ogni donna, e che le sue leggiadrie provenienti dal cielo sono indicibili, ed essa ispira umiltà, doma la cattiveria, e fu pensata da Dio quando creò il mondo, e simili; ma non trova una parola viva, un'immagine concreta per esprimere la commozione sia per la donna sublime sia per la filosofia. Allegorico non è da considerare nemmeno qualche sonetto come *Due donne in cima della mente mia*, delle due donne che sono la Bellezza e la Virtú, e che disputano intorno al diverso amore che esse muovono e decidono che l'una si può amare per diletto e l'altra per « alto oprare »; perché si ha in questo caso nient'altro che la rappresentazione di una condizione d'animo, tirata da due diversi affetti, e in ultimo fermata in un pensiero di eclettica conciliazione.

Da tener distinto dagli altri è, invece, il gruppo dei componimenti didascalici, che Dante stesso circoscrisse nettamente quando, componendo la più nota delle sue canzoni didascaliche, dichiarò di abbandonare le « dolci rime d'amore » ch'egli « solía », l' « usato parlare », « lo soave stile », e di appigliarsi alla « rima aspra e sottile », che gli rendeva buon ufficio a discutere e a confutare, a « riprovare

il giudizio falso e vile » dei suoi avversarî. Sono esse vera prosa in verso, dove il verso sta come mezzo esornativo e mnemonico. Per esempio: « Chi definisce: *Uomo è legno animato*, Prima dice non vero, E, dopo, il falso parla non intero...»; o più oltre: « Dico ch'ogni virtú principalmente Vien da una radice, Virtude intendo che fa l'uom felice In sua operazione... ». In altre di queste canzoni, la didascalica pende verso l'oratoria e la satira, come in quella *Poscia ch'amor*, sulla vera e la falsa leggiadria, e nell'altra *Doglia mi reca*, contro l'avarizia che rende indegni dell'amore di donna gentile: « Dimmi, che hai tu fatto, Cieco avaro disfatto? Rispondimi, se puoi altro che nulla. Maledetta tua culla, Che lusingò cotanti sogni invano!... ».

Alla poesia riconducono i componimenti che sogliono contrassegnarsi come rime della « Pietra »: a una poesia d'amore colorata assai diversamente da quella per la donna ideale, poesia tutta piena di ardore e furore sensuale. La passione tiranneggiante vi è ritratta con modi efficaci: « Io non posso fuggir ch'ella non vegna Nell'immagine mia, Se non come il pensier che la vi mena. L'anima folle, che al suo mal s'ingegna, Com'ella è bella e ria Cosí dipinge e forma la sua pena. Poi la riguarda... ». Particolarmente energica è la canzone *Cosí nel mio parlar*, dove lo stesso sentimento di non potersi liberare dall'immagine affascinante e tormentosa e pur bella, è espresso mirabilmente: «... come fior di fronda, Cosí della mia mente tien la cima »; e si entra a vaneggiare di un improvviso innamoramento della donna ritrosa per lui, che alfine l'avrebbe tutta in sua balìa e se ne sazierebbe, e le renderebbe « con amor pace ». Ma neanche in questi componimenti la forma è pura e schietta, e il poetico loro spunto è in parte reso superficiale e in parte turbato dal virtuosismo delle immagini e delle rime, tanto che essi sono potuti parere ad alcuni filologi nient'altro che

esercitazioni stilistiche e metriche, sul gusto provenzale. I giuochi delle rime regnano nella canzone *Amor, tu vedi ben*, e nella sestina *Al poco giorno*; e contrapposti e paragoni e metafore lambiccate e tirate in lungo nell'altra canzone *Io son venuto al punto della rota*, e nella già citata, che s'apre con l'annunzio di voler essere « aspro » nel parlare « com'è negli atti » la bella « Pietra », e si attiene a siffatto stilistico o rettorico proposito, ed è piena di figurazioni guerresche, saette, faretre, spade, scudi, scherane micidiali e ladre. Nondimeno, anche nella sestina artificiosissima spira la poesia, come si vede nei tre versi iniziali, ritraenti lo scolorirsi di un paesaggio al sopravvenire dell'inverno: « Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra Son giunto, lasso, ed al bianchir dei colli, Quando si perde lo color nell'erba...»; e in questi altri, che offrono lo spettacolo contrario, del risorgere primaverile: « Il dolce tempo che riscalda i colli, E che gli fa tornar di bianco in verde, Perché gli copre di fioretti e d'erba »; e in certe immagini e detti leggiadri: « Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba, Trae dalla mente nostra ogni altra donna; Perché si mischia il crespo giallo e 'l verde Sí bel, ch'Amor vi viene a star all'ombra... ».

Come in queste rime della Pietra si passa dall'atteggiamento in prevalenza rettorico dello stil nuovo a una certa commozione e passione umana, cosí in alcune altre il sentimento etico del poeta si discioglie dalle abitudini della rettorica e insieme abbandona la nudità della didascalica. Un bel sonetto (*Se vedi li occhi miei*), che a lui si attribuisce e del quale variamente si congettura l'occasione storica, è un anelito alla giustizia: tutto pieno di fremente orrore pel male che si vede attorno e per la paura che esso incute ai cuori fedeli, il poeta s'innalza a una preghiera perché giustizia sia fatta: « Ma tu, fuoco d'amor, lume del cielo, Questa virtù che nuda e fredda giace, Levala su vestita

del tuo velo, Ché senza lei non è in terra pace ». Non si dubita invece (o se ne dubita senza che mai finora se ne siano addotte ragioni) che spetti a Dante la canzone delle *Tre donne*, la maggiore di questo gruppo, e della quale già si è avvertito che è vana e sterile fatica ricercare i particolari allegorici, i nomi precisi di tutte e tre le donne, e il preciso perché del loro provenire dal luogo dove sorge il Nilo. Con pieno diritto questa volta il poeta ammonisce nel commiato: « Bastin le parti nude »; ché esse bastano veramente. Le tre donne, che paiono dolenti e sbigottite come persone discacciate e stanche, che vanno discinte e scalze e con vesti lacere, le germane sconsolate, che s'accolgono al suo cuore come a casa d'amico, sono per sé stesse fantasmi poetici di virtú, di purezza, di accoramento, di dignità: tre belle, maestose e addolorate donne, tre dee o tre principesse in esilio. Il poeta, che ha questa visione, sente alla loro presenza sé stesso: le ingiustizie da lui patite, l'orgoglio di soffrire esilio e povertà come quelle, con le quali appartiene al medesimo sangue, alla medesima alta società: aristocratico in mezzo all'aristocrazia della virtú e della sventura.

Se ora si volge al complesso di queste poesie uno sguardo movendo dalla *Commedia*, se si proietta sopra di esse la luce di questa, e si domanda come si congiungano al sacro poema, si dovrà convenire che i legami sono scarsi e lievi. Della *Vita nuova* è detto comune e approvato che formi l'introduzione o il vestibolo della *Commedia*, una sorta di prologo in terra al dramma dell'oltremondo; pure, sebbene il pensiero di descrivere la visione oltremondana si annunzî nella chiusa di quel libretto, e sebbene nella *Commedia* ricompaia Beatrice, ciò non costituisce rapporto poetico, ossia affinità d'intonazione, tra le due opere, ma soltanto rapporto materiale, per una circostanza di fatto o per una premessa ideologica che l'una trova nell'altra, per una

figura o piuttosto per un nome che passa dalla prima alla seconda opera. Lo «stil nuovo» non vi è piú nella *Commedia*: Dante lo ricorda bensí, ma come un fatto storico, come un vanto della sua giovinezza, come la sua prima comparsa nel mondo letterario, col plauso che lo accolse. Meno ancora è da ravvicinare la poesia didascalica delle canzoni alla poesia dottrinale che è di alcune parti della *Commedia*, specie della terza cantica: anche qui il respiro è assai piú largo, l'intonazione è affatto diversa, e si potrebbe dire che nel primo caso c'è didascalica e non poesia, e nel secondo, poesia che discioglie la didascalica; nel primo l'aggettivo nega il sostantivo, nel secondo il sostantivo domina e determina l'aggettivo. Qualche maggiore affinità si scorge con le poesie passionali e con quelle dell'etico sentire; e alcuni versi: «Ché bello onor s'acquista in far vendetta», «L'esilio che m'è dato onor mi tegno», «Cader co' buoni è pur di lode degno», suonano quasi come versi della *Commedia*: quasi, ma non proprio a quel modo. Piú generalmente è da concedere che, attraverso le rime, Dante fece la sua educazione d'artista, specie se a questa affermazione si dia senso giusto e compiuto, e s'intenda che l'educazione consiste non solamente nello svolgere certe disposizioni, ma anche nel disfarsi di certe altre con l'esercitarle e sperimentarle fallaci o altrimenti esaurirle. La maestria che Dante dispiega nelle liriche è molta; e, guardando a essa, converrebbe forse correggere il giudizio d'un insigne critico, al quale parve che, in quelle, «l'Italia avesse già il suo poeta, ma non ancora il suo artista». Risponde meglio al caso l'inverso: che già in esse era formato il Dante artista o artefice, ma non ancora il Dante poeta.

Piú stretto rapporto hanno col futuro Dante poeta le prose, il *De Monarchia*, il *Convivio*, alcune parti del *De vulgari eloquentia* e delle epistole; ma anche qui il rapporto è principalmente nella materia, cioè negli interessi

intellettuali, negli ideali politici e morali, negli odî e amori, che si ritrovano in esse e si trasfusero nella *Commedia*. Si accendono talora, nelle prose, quell'appassionamento, quell'ammirazione, quel furore, che tornano, con piú sublime accento, nel poema: cosí nel *De Monarchia* e nel *Convivio* l'esaltazione della Roma imperiale, e, nel *Convivio* particolarmente, l'amore al filosofare, il godere dell'argomentare, le invettive, i rimpianti, gli entusiasmi per la virtú, i movimenti feroci (come quello, che è rimasto celebre, del rispondere « col coltello »), e la dignità con cui parla di sé e del suo esilio. La prosa di questi trattati, robusta e virile, e pacata pur nella passione, assai diversa da quella lamentosa e alquanto affettata della *Vita nuova*, mostra un nuovo Dante, o un altro e importante aspetto del suo animo e del suo ingegno.

Pure, se in altri casi si vede, nello svolgimento di un artista o di un pensatore, prepararsi il suo capolavoro, per Dante non si vede: le sue opere minori non rappresentano l'inizio della futura sintesi, e nemmeno offrono tutti gli sparsi o almeno i principali elementi sui quali essa si formò; e altri documenti, da cui questo processo formativo si possa desumere, attinenti a quegli anni in cui la meditazione e composizione del poema lo fecero « macro », non ci avanzano. Meglio che nelle opere minori, le quali ne recano deboli tracce, gli antecedenti della *Commedia* si ritroveranno, dunque, guardando a piú largo campo, alla generale condizione degli spiriti al tempo di Dante e in Italia, e riportandosi a quel periodo dell'ultimo medioevo, in cui la civiltà moderna cresceva in tutte le sue forme e pur tuttavia la concezione medievale del mondo non era tramontata.

La filosofia era pur sempre quella, sebbene qua e là vi penetrassero, nel modo in cui potevano penetrarvi, certe esigenze della esperienza e della logica dell'esperienza; la dottrina politica rimaneva chiusa tra i termini della Chiesa

e dell'Impero, quantunque già vi si asserisse una certa autonomia dello Stato, ossia la vita della nuova e umana Chiesa; la critica era condotta sopra le autorità, ma queste si ampliavano e l'umanismo si approssimava; la storiografia, animata dall'interessamento per le faccende politiche del giorno e attinente alla vita dei Comuni e degli altri Stati, si svolgeva sempre piú, gettando nello sfondo e quasi dimenticando le narrazioni dell'origine e fine del mondo; all'architettura sacra, che abbandonava l'austerità gotica, sorgeva accanto, sempre piú varia, l'architettura profana, e nella plastica e nella pittura s'introduceva una sorta di naturalismo ossia di nuovo sentire umano; nella vita politica, la Chiesa, pur non deponendo le verbali asserzioni della propria supremazia, transigeva, accomodava la politica alle mutate situazioni, era umiliata e asservita non da un imperatore ma da un re, dal re di Francia, e i Comuni continuavano nelle loro lotte, sempre piú democratici, non lontani dallo sboccare nelle Signorie. Il divino e l'umano, il cielo e la terra, il trascendente e l'immanente si vedevano, in quel tempo, mescolarsi e alternarsi e combattersi ed equilibrarsi, come due forze in uno stesso campo [1].

Dante non fu già, come si sarebbe tratti a dire, semplice rappresentante e quasi specchio e riflesso dell'età sua, ma anzi uno dei fattori e non dei meno potenti di questa; e trascendenza e immanenza si affermarono entrambe in lui con sommo vigore: in lui, costantemente occupato nel pensiero della vita eterna e intento studioso delle dottrine chiesastiche concepite come la ferma verità su cui fermamente posava, e al tempo stesso preso da tutti gli affetti mondani, e di politica quasi malato per troppo zelo; in lui, che scrutava i piú astrusi dommi e osservava curioso e amo-

[1] Sul carattere di questo periodo si veda la mia *Teoria e storia della storiografia* (seconda ed., Bari, 1920), pp. 199-203.

roso ogni aspetto della natura e ogni moto dell'animo umano; in lui, che componeva alcuni trattati nel medievale e universale latino e altri nel nuovo volgare, reso potentissimo nella prosa non meno che nel verso; in lui, teologo e insieme vario e sensibilissimo poeta. E queste due forze gagliarde e parimente sincere sono da dire il precedente vero e la materia del poema, di gran lunga piú ricca, molteplice e complessa di quella che appare involuta, o solo in talune sue parti, nelle opere minori.

Per tale materia, Dante si lega all'età sua e insieme, come si è detto, la produce e costituisce. Ma poiché quella materia nel suo spirito si formò in poesia, egli ne sorpassa il valore immediato e pratico, e crea cosa che non ha precedenti fuori di sé stessa. Della poesia, invero, non è dato ritrovare mai fonti poetiche, e quelle di tal sorta, che talora si additano per Dante come per altri, — le opere della poesia e letteratura anteriore, da lui conosciute e di cui risentí l'efficacia, — non sono punto poetiche, quali paiono superficialmente considerate, ma stanno anch'esse, rispetto alla nuova opera, come elementi materiali, alla pari di tutti gli altri elementi storici. In poesia, Dante creò una nuova « tonalità », in cui le varie forze e tendenze, sue e della età sua, si riunirono e si fusero, risolvendosi nell'eternamente umano.

II

LA STRUTTURA DELLA « COMMEDIA » E LA POESIA.

Se alla ferma fede nella vita oltremondana come vera ed eterna vita si univa nell'animo di Dante fortissimo il sentimento delle cose mondane, se al suo poema posero mano « e cielo e terra », la conseguenza che si presenta aperta è, che a rigor di termini la rappresentazione dell'altro mondo, dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso, non poteva essere soggetto intrinseco della sua poesia né motivo generatore e dominante. Una rappresentazione di questa sorta avrebbe richiesto un assoluto predominio del sentire del trascendente su quello dell'immanente, una disposizione qual'è propria dei mistici ed asceti, aborrente dal mondo, aspra e feroce, o estasiata e beata, e di cui è dato rinvenire qualche poetico assaggio nell'innografia cristiana o in alcuni cantici di fra Iacopone. Il ritmo sarebbe stato allora molto accelerato, e le immagini affioranti e sparenti, energiche in certi tratti, vaghe e sfumate nel resto, quali si accennano nelle aspirazioni e nel terrore, premute d'ogni intorno dalla presenza del Dio. Ciò che piú volte si è detto dai critici del Paradiso dantesco, che non si sarebbe dovuto svolgere come particolareggiata descrizione, ma condensare

tutto in un alato canto lirico, esprimente l'aspirazione a non so che divino e inattingibile, sarebbe da dire, tal quale, dell'Inferno, mutando bensí l'aspirazione nel suo contrario, nel terrore e orrore, e del Purgatorio, cangiandola in un misto di timore e di speranza, di ambascia e di gioia.

Ma Dante, quando compose la *Commedia*, non era in questa stretta condizione di spirito, sibbene in una assai piú varia e complessa, e l'altro mondo non si sovrapponeva nella sua commossa fantasia al mondo, sí invece apparteneva con esso a un sol mondo, al mondo del suo interessamento spirituale, nel quale l'uno e l'altro avevano parte, e il secondo forse maggiore che non il primo, e certo non minore, sicché il primo non poteva per niun conto soverchiare e assoggettarsi l'altro.

Le contradizioni in cui ci si avvolge sempre che, nell'appressarsi al godimento e al giudizio della poesia della *Commedia*, non si muova da questo preliminare riconoscimento, che soggetto o motivo poetico di essa non è la rappresentazione dell'altro mondo, si fanno evidenti nell'esame dell'opposta sentenza. Alla quale sostanzialmente è da ridurre anche la formula, che soggetto sia « il mondo guardato dall'altro mondo », semplice variante, perché è chiaro che nessun mistico o asceta può mai abolire il mondo, ma solo negarlo nell'altro, guardarlo dall'altezza dell'altro come stadio inferiore e superato. E guardare il mondo dall'altro mondo importa lo scolorarsi di tutte le cose umane, il disinteresse che si stabilisce verso di esse, l'indifferenza per la particolarità degli affetti e delle azioni, per gli individui nella loro individualità, che vengono generalizzati e ripartiti unicamente in eletti e reprobi, quali che siano stati i loro caratteri, le loro opere, le passioni e virtú loro, la loro grandezza terrena. Senonché in Dante non accade nulla di tutto questo; e, come il suo affetto corre per cento vie e non per l'unica della venerazione per gli eletti e del rac-

capriccio pei reprobi, cosí il suo giudizio non si restringe in quello legale o divino dell' «è salvo» e dell' «è dannato», ma si allarga a giudizio morale, e discerne il bene nei dannati e il male nei salvati, e perfino lascia prorompere liberamente amori e odî, simpatie e antipatie, trattando le ombre come cosa salda, gli spiriti giudicati e fissati nell'altro mondo come uomini multilateri e in efficacia vitale.

Ciò vedono e sanno anche i sostenitori della definizione che ora si esamina, sicché proseguono col dire che «Dante è andato nell'altro mondo portando seco tutte le passioni del mondo». Che è proprio come non si può (almeno poeticamente) andare nell'altro mondo, il quale esige che si svestano tutte le passioni umane e si guardino le cose con altr'occhio, con l'occhio di chi si è risvegliato da un affannoso e brutto sogno e si ritrova nella vera e radiosa realtà. Onde l'ulteriore conseguenza di quella errata definizione è un'accusa a Dante, tacciato d'illogico per aver fatto il contrario di ciò che s'era proposto: quasi che Dante avesse fatto ossia operato qualcosa, e non semplicemente poetato. E poetando sul sentimento cosí vario e complesso che si è definito, non poteva essere illogico, perché il sentimento non è mai né logico né illogico; e illogico, cioè non interamente armonico, era, in certo senso, solo il suo sistema di pensiero, come, del resto, il sistema di ogni uomo e di ogni filosofo, che sempre ha qualche lato non armonizzato e non logico, che è appunto quello da cui nasce il nuovo pensiero o il progresso che si chiami.

Al riconoscimento di sopra enunciato, oltre la conferma negativa che viene dall'esame di questa sentenza, si potrebbero ritrovare conferme positive in altri detti, com'è quello che il filosofo in Dante sia « medievale » e il poeta « moderno » (il primo, cioè, ascetico e mistico nel proposito, e il secondo passionale e politico nel fatto), e simili; e anche in certe vicende di fortuna toccate alla *Commedia*,

in particolare lo scontento piú volte attestato dagli spiriti mistici o fantasiosi verso la rappresentazione che quel poema loro forniva dell'oltremondo, la quale sembrava a essi troppo determinata e contornata, troppo calma, con troppo poco inferno nell'inferno, e troppo poco paradiso nel paradiso, e troppo poco purgatorio, ossia attivo sforzo di redenzione e purgazione, nel purgatorio. Ma piú persuasive di queste prove indirette sono le prove dirette, offerte dalle impressioni che ognuno raccoglie nel leggere la *Commedia* o dai ricordi che serba delle letture. Non è certamente la visione dell'altro mondo quella che rimane come immagine sintetica delle impressioni provate, non la perdizione terrificante dell'Inferno, o il travaglio di dolore e speranza del Purgatorio, o la felicità del Paradiso; ma, sopra le tante e diverse figure di personaggi dalla vigorosa tempra o dalle ardenti passioni o dai violenti e truci atteggiamenti o dai sensi miti e gentili o dalla mente serena; sopra gli spettacoli di paesaggi ora orridi e adusti, ora freschi e deliziosi, ora cupi per tenebre, ora allagati di luce; sopra le scene risonanti di parole pietose, elevate, gravi d'ammonimenti e d'insegnamenti, sdegnose, irate, solenni; l'immagine che si leva di una volontà robusta, di un cuore esperto, di un intelletto sicuro, l'immagine di Dante: sicché si sarebbe inclini a non dare tutti i torti a quello scrittore settecentesco, che voleva togliere alla *Divina Commedia* il suo titolo vulgato e sostituirvi l'altro di *Danteide*. Non vero orrore, nell'Inferno, per la dannazione, ma dimestichezza, tenerezza, affetto, riverenza per molti dei dannati, i quali, da lor parte, come se stessero in un carcere o in un esilio terreno, molta sollecitudine si danno della loro fama, e si adoperano a correggere gl'ingiusti giudizî, che corrono sul loro conto: la «tema d'infamia» li tormenta piú delle pene infernali. Accade perfino che essi celiino o quasi, o almeno placidamente conversino, scambiando notizie e riflessioni, come,

per dirne una, il frate Catalano, l'ipocrita tristo che incede sotto il peso della cappa di piombo, il quale, allorché Virgilio, dalle informazioni che da lui ascolta, s'accorge d'essere stato ingannato dai demonî, osserva con deliziosa bonomia: « Io udí' già dire a Bologna Del diavol vizî assai, tra' quali udí' Ch'egli è bugiardo e padre di menzogna ». Ci volevano, a quanto sembra, Bologna, e le lezioni della sua Università, per far sospettare a uno che stava nell'Inferno che cosa fossero i diavoli. E celia Virgilio, il quale, rivolgendo una domanda al falsario coperto di scabbia, e che si gratta con le unghie furiosamente, rafforza la richiesta con l'augurio ironico: « se l'unghia ti basti Eternalmente a cotesto lavoro ». E Beatrice, nel Paradiso, all'udir Dante che, con riverenza impacciata, dà del voi a Cacciaguida, « ridendo parve quella che tossio Al primo fallo scritto di Ginevra »: maliziosa e birichina come la dama di Malehaut alla prima dichiarazione d'amore che si fanno Ginevra e Lancellotto nel romanzo. Senza dubbio, Dante non ismarrisce la riflessa consapevolezza ch'egli è nell'altro mondo, che s'aggira nel cieco regno, nell'abisso infernale, tra le disperate atrocità della dannazione; ed esce di tempo in tempo in esclamazioni sul tipo: « O potenza di Dio, quanto è severa Che cotai colpi per vendetta croscia! »; « Oh sovra tutte mal creata plebe Che sta nel loco onde parlare è duro, Me' foste state qui pecore o zebe! »; ovvero afferma che le « diverse piaghe » avevano « inebbriato » le luci sue, sicché « dello stare a piangere eran vaghe », e che ancor gli « duole », pur che si « rimembri ». Nel Paradiso, innanzi alla rosa dei beati, procura di significare la forza immensa onde lo spettacolo lo percoteva e rapiva; e ricorre, come a misura da moltiplicare, al paragone dello stupore che coglie i barbari del settentrione al vedere Roma e i suoi edifizî e monumenti, e ne deduce: « Io che al divino dall'umano, All'eterno dal tempo ero venuto, E di Fiorenza in popol giusto e sano,

Di che stupor dovea esser compiuto!». E non si può non avvertire che questo rapimento nel divino è enunciato e non rappresentato, e che le esclamazioni che egli esprime di terrore hanno del ritornello d'occasione, suggerite dall'idea delle pene infernali e non dal sentimento di esse, e sembrano alquanto fredde, specie se le si paragonino alla commozione che s'insinua nel suo petto e viene irrefrenabilmente crescendo alla presenza di Francesca, fino al deliquio. Un francese e cattolico si propose e trattò in un suo opuscolo il quesito: « se Dante fosse tornato migliore dall'altro mondo », e, ricordata la tenerezza di lui nell'Inferno pei peccati seducenti, e la nessuna compunzione verso le proprie colpe, e che la sola colpa che sembra colà rimorderlo è l'omissione di una vendetta, e che nel Purgatorio compie bensí, e di assai buona grazia, formalità di penitenze, ma assai piú pensa alle cose terrene, e piuttosto che penitente, si mostra osservatore pieno di curiosità, e che nel Paradiso sembra uno studente in cerca di buoni corsi di lezioni, risponde al quesito in modo negativo. Sotto forma d'una capricciosa inquisizione psicologica si perviene cosí, senza avvedersene, alla medesima conclusione nostra: che l'altro mondo non è veramente il motivo poetico dominante nella poesia della *Commedia.*

D'altra parte è da concedere che Dante avesse l'intenzione per l'appunto di rappresentare l'altro mondo, e anzi che assai probabilmente fu questa la prima intenzione o idea del poema, come non solo è lecito argomentare, ma si può confermare con uno o due luoghi della *Vita nuova.* Ed è anche evidente che egli forní una certa rappresentazione dei tre regni; e ritrasse l'Inferno come una voragine che vaneggia di sotto al monte Sion fino al centro della terra e che, restringendosi per una serie di nove cerchi, comprende fiumi e selve e lande e precipizî e castelli e rovine, suddividendosi in giri e bolge variamente; e il Pur-

gatorio come un'altissima montagna sorgente in un'isoletta agli antipodi del monte Sion, distinta in una rocciosa base, ch'è l'antepurgatorio, in sette cornici e in una foresta che fu già il Paradiso terrestre; e il Paradiso figurò nei nove cieli, della Luna, di Mercurio, di Venere, del Sole, di Marte, di Giove, di Saturno, stellato, cristallino (o del primo Mobile) e nell'empireo, dov'è Dio, il motore immoto. In questi cerchi, cornici e cieli egli distribuí per categorie dannati, purganti e beati: nell'Inferno, gl'infingardi nel vestibolo, i non redenti del peccato originale nel Limbo, e i propriamente dannati negli altri cerchi e nelle bolge secondo le tre disposizioni peccaminose, incontinenza, violenza, e frode, ciascuna di queste suddivisa in modo che dai lussuriosi, golosi, avari si scende giú giú fino ai traditori; nel Purgatorio, assegnati alla base o antepurgatorio i contumaci e negligenti, tutti gli altri nelle cornici, secondo la divisione dei sette peccati o dei sette vizî capitali; e nel Paradiso, i beati, secondo i meriti e la correlativa beatitudine, secondo i gradi della carità o le virtú cardinali e teologali. E descrisse questo triplice regno fingendo sé viaggiatore e osservatore, dapprima sotto la guida di Virgilio, poi, per un breve tratto, di Virgilio e di Stazio insieme, poi, dal paradiso terrestre all'empireo, di Beatrice, e, nell'empireo, di san Bernardo. Che cosa fece egli in siffatta rappresentazione, che certamente si trova nel libro della *Commedia*, e anzi sembra sorreggere tutto il resto?

Poesia propriamente no, già esclusa dalla dimostrazione che manca per essa il necessario motivo poetico generatore; ma nemmeno, come si suol dire, scienza, perchè la scienza, in tutte le forme in cui si prenda, o che elabori concetti o affermi fatti o classifichi o costruisca astrazioni, è sempre critica, e non ammette, e anzi discaccia e dissolve, le combinazioni dell'immaginazione. Qui invece l'immaginazione interviene come demiurgo e compie un'opera af-

fatto pratica, qual'è quella di foggiare un oggetto che adombri a uso dell'immaginazione l'idea dell'altro mondo, dell'eterno. Si potrebbe forse acconciamente chiamare, questo lavoro compiuto da Dante, un «romanzo teologico», o «etico-politico-teologico», in analogia dei romanzi «scientifici» o «socialistici», che si sono scritti in tempi a noi vicini e si scrivono ancora, il fine dei quali è divulgare e rendere altrui accetto e desiderabile qualcosa che si crede o si desidera, presentandolo con l'aiuto dell'immaginazione, come sarebbero gli effetti che produrranno certe aspettate o invocate scoperte scientifiche, o le nuove condizioni di vita che nasceranno dall'attuazione di certi nuovi istituti sociali. Mutati i tempi e gl'interessi degli uomini, diventate le scienze naturali e le disquisizioni sociologiche ciò che un tempo furono la teologia e i problemi della salvazione dell'anima, romanzi teologici ora non se ne compongono piú; ma parecchi se ne composero nel corso del Medioevo (tra i quali sono in parte da annoverare le cosiddette «visioni»), e questo di Dante fu di gran lunga il piú ricco di tutti, il piú grandioso e meglio architettato, sebbene non l'ultimo. Romanzo teologico che, per la natura della religione, al cui dominio nulla si sottrae, e per effetto degl'interessi etici e politici di Dante, si complicava, come si è accennato, di un'utopia politica ed etica.

Che Dante, propostosi questo fine, dovesse industriarsi a dare precisione e coerenza alle sue immaginazioni, e a farle, come si dice, verisimili, è cosa che s'intende, e, d'altronde, l'assunto gli era agevolato dall'intervento del miracoloso, al quale esso e i suoi lettori credevano. E vi riuscí, sembra, cosí bene, che sorse la leggenda che egli realmente avesse visitato l'Inferno e il Purgatorio, e, almeno in estasi, gli fosse stato rivelato il Paradiso; e gli antichi espositori furono costretti a insistere che egli scriveva «da poeta»; e anche i moderni, che di tali cautele non hanno bisogno,

esprimono spesso la loro meraviglia per l'impronta di realtà, che Dante conferisce al suo racconto. Ma che le meticolose spiegazioni che egli dà sulla configurazione dei luoghi e sui modi del viaggio, e sul tempo che gli occorse per compierlo, e sui fenomeni che osservò, e, soprattutto, le dissertazioni con le quali spiega e giustifica quelle cose immaginate e le tratta come fatti reali che confermano una teoria scientifica e ne sono confermati, rechino prova che esso stesso fosse ingannato dalle proprie immaginazioni e le prendesse per fatti reali, e cadesse in una sorta di allucinazione; questo, sebbene sia stato in varî modi sostenuto, non è per niun conto da ammettere. E non già perché con tale ipotesi s'introdurrebbe nel genio di Dante una troppo grande mistura di demenza e si verrebbe meno al rispetto che gli si deve; ma veramente perché l'ipotesi contrasta alla limpidezza e consapevolezza della mente e dell'animo di lui, e, per di piú, non è necessaria. Tutti i compositori di romanzi di quella sorta, teologici, scientifici o socialistici, sono precisi e meticolosi e ragionano le loro immaginazioni, perché cosí richiede il loro assunto; e anche nel secolo decimonono ci furono, tra i lettori e gli uditori, alcuni che, al pari delle femminette di Verona, presero per realtà le immaginazioni e tennero per certa l'esistenza delle varie Utopie o Icarie, e talvolta mossero la vela e il remo per raggiungere le terre promesse e le isole della felicità.

Sulla struttura della *Commedia*, cioè sul romanzo teologico che le è messo a fondamento, è sorta una delle piú cospicue sezioni della letteratura dantesca, gareggiante per mole con quella accumulata sulle allegorie, e si chiama della « topografia fisica » e della « topografia morale » dei tre regni. E poiché quella struttura Dante la volle ed eseguí, ed esiste nel suo libro, è naturale che gl'interpetri curino di chiarirla, ed è utile che, per far sí che l'abbiano chiara in mente i lettori (i quali per solito ne accolgono un'idea

sommaria e confusa, perché vi s'interessano poco) si disegnino, come si sono disegnati, atlanti, e si diano geografie dell'altro mondo dantesco, ed orarî od orologi del viaggio in esso, e commenti al codice penale che vi regna, e alla graduatoria dei meriti e delle ricompense. Solo che sarebbe da ripetere, rinforzandola, la raccomandazione che già s'è fatta, di guardarsi dal troppo, e di non dimenticare che queste di Dante sono mere costruzioni immaginative, di scarsissima importanza, soprattutto per noi che abbiamo altre immaginazioni pel capo, e che, a ogni modo, delle immaginazioni e dei sogni non conviene a lungo intrattenere la gente, « noiando altrui (ammoniva monsignor della Casa nel *Galateo*) col recitarli con tanta affezione e facendone sí gran meraviglia, che è uno sfinimento di cuore a sentirli »: sicché, poniamo, è perditempo e reca fastidio discutere e udir discutere se Dante impiegò nel suo viaggio sette o nove o dieci giorni, e se nel Paradiso ventotto o quarantadue o settantadue ore, e a quale ora per l'appunto vi fece salita, se prima o dopo il mezzogiorno, e simili. Ma i dantisti ci costringono a ripetere su questo punto anche l'altra e piú sostanziale censura, dell'antimetodicità del loro procedere, e a spiegare in che essa, nel caso particolare, consista. Dante, per minuzioso e meticoloso che sia proceduto, ha pur lasciato lacune nel congegno del suo romanzo teologico, e, per attento che sia stato, è incorso in talune contradizioni; fors'anche perché, come da alcuni si pensa, non poté dar l'ultima mano al poema, e sottomettere a generale riaccordo un'opera composta in piú anni e sotto l'efficacia di molti e diversi avvenimenti. Se il suo lavoro fosse stato d'indole filosofica e critica, si potrebbe riempirne le lacune e risolverne le contradizioni, come si usa nello studiare i filosofi, ripigliando e continuando le loro indagini e tirando le logiche conseguenze che dalle loro proposizioni derivano; ma, essendo, com'è, lavoro d'immagi-

nazione, e appartenendo anche quel che egli non ha detto all'immaginario, non si può logicamente supplire, né quello in cui egli si è contradetto si può conciliare, salvo che non si voglia continuare a lavorar d'immaginazione, senza le buone ragioni che spingevano Dante a farlo, e perciò almanaccando. Di questa impossibilità logica, al solito, non si rendono conto i dantisti; ed eccoli a discutere (per recare solo un paio d'esempî) sul modo in cui Dante passò dall'una all'altra riva d'Acheronte; o sul luogo dove andranno, dopo il giudizio universale, le anime dei bambini del Limbo e quelle dei virtuosi pagani, e se non sarà loro assegnata la sede definitiva nella « divina foresta » del Paradiso terrestre; o sul come mai Catone stia a guardia del Purgatorio, laddove, quando costui morí, mezzo secolo prima dell'incarnazione di Cristo, il Purgatorio non esisteva ancora, sicché sarebbe da pensare che per intanto se ne andasse a stare nel Limbo, donde fosse poi cavato; ma allora si urta nell'altra difficoltà, che egli mostra di non conoscere Virgilio, che pure era nel Limbo, sicchè converrebbe supporre nel Limbo varî circoli o clubs, e Virgilio e Catone ascritti a due circoli diversi, o che, nei secoli trascorsi dal tempo dell'assunzione al grado di guardiano del Purgatorio, Catone avesse dimenticato le fattezze e la favella del suo antico compagno; oltreché è da domandare se egli sia da riputare salvato o no, o se, dopo il giudizio universale, dovrà « tornarsene mogio mogio al Limbo », o se, andando invece nel Cielo, troverà poi dove sedere; e via per altrettali cosiddette « questioni dantesche », in altrettali modi risolute, dei quali e delle quali sarà onesto tacere.

C'è, quel che è peggio, un preconcetto, in quest'ardore di ricerche sulla topografia fisica e morale dei tre regni, che cioè tali notizie concorrano a determinare, e far comprendere e gustare, l'arte di Dante, il carattere di ciascuna delle tre cantiche e le ragioni del passaggio da una parte

all'altra di ciascuna, da un episodio all'altro: onde la «storia» dell'altro mondo concepita come «storia estetica», e i legami e gli espedienti, come finezze d'arte. Ma poiché la struttura che abbiamo sommariamente delineata non nasce da motivo poetico, sibbene da un intento didascalico e pratico, essa non vale né a segnare il particolare carattere poetico, posto che vi sia, di ciascuna cantica, né i passaggi da una situazione poetica all'altra, e può dare solamente ciò che è nella sua natura, connessioni estrinseche alla poesia e determinate da ragioni strutturali. Ogni sforzo che si faccia per convertire queste ragioni in ragioni estetiche è sterile spreco di acume. La poesia delle tre cantiche non si deduce dal concetto del viaggio pei tre regni, mercé il quale l'umanità, e Dante che la rappresenta, passerebbe dall'angoscia e rimorso pel peccato al pentimento e alla purgazione, e di là alla beatitudine o perfezione morale: questo è uno degli aspetti del romanzo teologico, ma non è il principio informatore della poesia che a esso aderisce. La bellissima rappresentazione dell'arsenale dei Veneziani non ritrova il suo ufficio e la sua giustificazione poetica nell'asserita intenzione che, com'è stato sottilizzato, Dante avrebbe avuta di contrapporre uno spettacolo di fervida operosità economica al malvagio affaccendarsi dei barattieri, materia a quel canto; né l'escurso di Virgilio sull'origine di Mantova, nell'idea di dar saggio di storia veritiera tra le fandonie delle streghe e dei maghi; né Ulisse, che narra il suo ultimo eroico viaggio da esploratore, ha nulla che vedere coi fraudolenti, tra i quali è condannato. Ciascuno di quegli episodî sta per sé ed è una lirica a sé. E nemmeno si può considerare la struttura che sorregge la poesia come la «parte tecnica» del poema, giacché la tecnica (come ormai dovrebbe essere ammesso) o non esiste in arte o coincide con l'arte stessa, laddove la struttura della *Commedia*, avendo altra origine psicologica, non coincide inte-

ramente con la sua poesia. Con maggior verità codesta struttura è stata assomigliata a una cornice che contorni e chiuda uno o piú quadri, quantunque tale immagine rechi anch'essa il pericolo di ridarle una virtú propriamente estetica, perché le cornici sogliono essere ideate insieme coi quadri o artisticamente lavorate in modo da formare un'armonia, quasi compimento delle pitture, il che veramente non è in questo caso. Paragone per paragone, si potrebbe piuttosto raffigurarla come una fabbrica robusta e massiccia, sulla quale una rigogliosa vegetazione si arrampichi e stenda e s'orni di penduli rami e di festoni e di fiori, rivestendola in modo che solo qua e là qualche pezzo della muratura mostri il suo grezzo o qualche spigolo la sua dura linea. Ma, uscendo di metafore, il rapporto con la poesia è semplicemente quello che passa tra un romanzo teologico, ossia una didascalica, e la lirica che lo varia e interrompe di continuo; e questo rapporto trova riscontri in altre opere di poesia, e soprattutto nel *Faust* goethiano, che è stato bensí con insistenza paragonato alla *Commedia* per considerazioni storiche (come l'una la somma del pensare e sentire medievale, e l'altro di quello dell'età moderna), ma non senza che a tale paragone spingesse anche l'intravedimento di una somiglianza artistica tra le due opere, pur tanto diverse, consistente appunto nell'aver l'una e l'altra, di là dalla poesia, un legame tra le loro parti alquanto estrinseco e concettuale o didascalico [1].

Una certa compressione non si può negare che il romanzo teologico eserciti talora sulla vena poetica, come si scorge in piú casi che di frequente si ripresentano. Tale è la necessità della inserzione di parti meramente informative o di alcuni geroglifici allegorici, di che non occorrono prove

[1] Rimando all'analisi che ho data del *Faust* nel mio saggio sul *Goethe*, 2a ediz., (Bari, 1921).

particolari. Tale è la rottura della coerenza onde personaggi e scene, che hanno un lor proprio valore di commozione, un proprio significato sentimentale, sono poi costretti a servir da espedienti per somministrare certe notizie o certe spiegazioni dottrinali; e Farinata abbandona il suo disdegnoso atteggiamento ed esce dai pensieri, in cui è assorto, tutti patriottici e politici, per ispiegare i limiti della conoscenza del presente e del futuro nei dannati; e Matelda, da fata della primavera, diventa ancella ed esecutrice di riti espiatorî; e Virgilio, e Dante stesso, quale esso è figurato nel poema, debbono prestarsi a tutte le necessità e sinuosità del racconto, e, come caratteri che si vogliano desumere dal complesso, sembrano troppo varî e discordanti dal modo in cui dapprima si presentano, Virgilio inviato dalle donne celesti, Dante, il peccatore che intraprende docile e compunto la via della purificazione. Tale è altresí la ripetizione di situazioni simili, che il poeta s'industria di variare senza poterne del tutto vincere la monotonia: per esempio, la meraviglia delle anime del Purgatorio all'avvedersi che la persona di Dante gitta ombra, e gli schiarimenti che Virgilio deve di volta in volta somministrare. A un certo punto, par che esso stesso sia preso da impazienza e faccia come nell'antica novellina quel buon uomo che aveva una macchia d'olio sul vestito e tutti quelli che incontrava ne lo facevano accorto, sicché, egli, incontrando di nuovo alcuno, annunziava senz'altro: «Sta' saldo, ho una macchia d'olio»; e Virgilio annunzia infatti: «Senza vostra dimanda io vi confesso Che questo è corpo uman che voi vedete, Per che il lume del sole in terra è fesso». E, infine, per non andar per le lunghe, dalla stessa compressione dipende quel certo che di brusco e reciso con cui si chiudono di solito scene e dialoghi (onde è stato scherzosamente detto che i personaggi di Dante si separano senza complimenti, «all'inglese», o, con maggiore gravità,

che Dante « stampa un marchio » sulla fronte dei suoi personaggi e passa oltre); e in generale potrebbe dirsi che, per le misure imposte dallo schema del romanzo teologico, per « lo fren dell'arte », l'Inferno sia un po' troppo affollato e talora come strozzato, e il Paradiso un po' troppo dilatato.

Ma bisognerebbe, d'altra parte, rammentare anche la libertà che quello schema oltremondano ed enciclopedico concede ai moti piú varî della fantasia di Dante, e notare l'efficacia benefica che quella compressione per altro verso esercita, e per la quale la poesia di Dante prende carattere di assoluta necessità, prorompendo attraverso lo schema, resa più vigorosa e intensa dall'ostacolo che le frappone e che essa sorpassa: cosicché a chi non credesse (e vi sono stati di codesti scettici) alla realtà e necessità del produrre poetico e lo reputasse gioco e artifizio di cui l'uomo possa far di meno, non si potrebbe offrire caso più chiaro da meditare che questo furore di poesia in Dante teologo e politico, questo torrente che alta vena preme, che s'apre la via tra le rocce e i sassi e scorre impetuoso. E tanta è la sua forza, tanta la sua ricchezza, che esso penetra in tutti i cavi delle rocce e dei sassi e avvolge con le sue onde spumeggianti e col velo d'acqua che solleva lo spettacolo alpestre, a segno che sovente non si vede altro che il moto delle sue acque. La poesia di Dante, quando altro non può, avviva con freschissima fantasia i particolari delle disquisizioni e parti informative ed espedienti di racconto, e perfino le non infrequenti concettosità dell'erudito in istoria, mitologia e astronomia, e investe tutte queste cose col suo commosso e sublime accento.

Per tale ragione, schema e poesia, romanzo teologico e lirica, non sono separabili nell'opera di Dante, come non sono separabili le parti nell'anima sua, di cui l'una condiziona l'altra e perciò confluisce nell'altra; e, in questo senso dialettico, la *Commedia* è sicuramente un'unità. Ma chi ha

occhio e orecchio per la poesia discerne sempre, nel corso del poema, ciò che è strutturale e ciò che è poetico; e in misura maggiore che non convenga fare per altri poeti, nei quali pur si trova la stessa congiunzione, e pari forse, come s'è detto, solo a quella che si deve usare pel *Faust* del Goethe, ma in contrasto quasi pieno coi maggiori drammi dello Shakespeare, dove lo schema o struttura nasce dal motivo poetico, e non c'è struttura e poesia, ma tutto, si può dire, è omogeneo, tutto è poesia.

Vero è che un'alquanto rettorica ammirazione si suol rivolgere all' « architettura » della *Commedia*, celebrando la sicurezza delle linee, le proporzioni, l'euritmia, le rispondenze matematiche, che sono nella costruzione dei tre regni, nella loro topografia fisica e morale: motivo prediletto dei conferenzieri, che prendono a tema delle loro fiorite orazioni Dante; e per questa via si finisce col parlare della «bellezza estetica» pertinente alla struttura stessa del poema, una sorta di bellezza addizionale all'altra della poesia che include: una bellezza, come talvolta la si chiama, « della cosa stessa ». Tra gli altri, un noto poeta e dantista italiano riuscí tutt'insieme a frantumare e impoverire la poesia della *Commedia*, riponendola nelle sole parti « non drammatiche », in alcune « perle » che si pescano in quel gran mare, e a esaltare la « poesia della concezione », la « piú poetica che al mondo sia e sarà mai », il viaggio oltremondano. Sul qual punto non è da rispondere altro se non che non esiste poesia delle cose, ma solo poesia della poesia, e che la poesia delle cose sarà, nel miglior caso, un leggiadro modo di dire, ma non certo un modo critico di pensare. Anche la struttura della *Commedia* si suole ammirativamente compararla a quella delle cattedrali gotiche, con curiosa vicenda d'un paragone che prima fu trovato nel settecento per vilipendere l'opera dantesca come rozza, stravagante, barbarica e « gotica », e poi, per effetto del romanticismo e

medievalismo e religiosismo romantico, valse al contrario fine. E su questo punto si deve rispondere che le cattedrali sono cattedrali, e non già schemi di poemi ma poemi esse stesse; e quelle gotiche esprimevano infatti un nuovo sentire, nascente da una nuova concezione del divino e del rapporto dell'uomo a Dio, della terra al cielo: e Dante anch'esso espresse un nuovo sentire, nella poesia sua e non nell'astratto schema. Ben forse si potrebbe adoperare meglio, ma con assai diverso senso, quel termine di confronto, prendendo a considerare l'architettura gotica, non nell'età dell'origine e del pieno fiore, ma in quella del suo declinare o piuttosto del suo cangiare, nell'età di Dante, per effetto degli stessi cangiamenti spirituali dei quali s'è toccato e che operavano nell'animo di lui. Allora le sculture e decorazioni pittoriche, che negli originarî edifici gotici non erano indipendenti e per sé artistiche, ma parti architettoniche, determinate dallo spirito dell'edificio e mosse col moto di tutte le altre linee architettoniche, cominciarono ad ottenere rilievo e importanza per sé, e le chiese presero nuovo e piú mondano aspetto, prenunziante la Rinascita [1]: proprio come accadde nel poema di Dante rispetto alle visioni e in genere alla letteratura medievale mistica e ascetica.

Con ciò sembra chiarito il modo in cui bisogna trattare, o il conto in cui bisogna tenere, le parti strutturali della *Commedia*, che non è di prenderle come schietta poesia, ma nemmeno di respingerle come poesia sbagliata, sí invece di rispettarle come necessità pratiche dello spirito di Dante, e poeticamente soffermarsi in altro. Rispettarle come non usano i dantisti, quando, fissandole con occhio curioso e indiscreto, finiscono, consapevolmente o no, col celiarvi

[1] Su questo argomento è molto istruttiva la recente monografia di M. Dvorak, *Idealismus und Naturalismus in den gotischen Skulptur und Malerei*, inserita nella *Historische Zeitschrift*, 1918, vol. 119.

intorno, e discorrere del « domicilio coatto » di Virgilio, e dell' « alpinismo » di Dante, e simili. Ma non insistere in quelle e soffermarsi in altro; ossia leggere Dante proprio come tutti i lettori ingenui lo leggono e hanno ragione di leggerlo, poco badando all'altro mondo, pochissimo alle partizioni morali, nient'affatto alle allegorie, e molto godendo delle rappresentazioni poetiche, in cui tutta la sua multiforme passione si condensa, si purifica e si esprime. Si dirà, e si è detto, che a questo modo Dante viene diminuito; ed è vero il contrario, che viene accresciuto: accresciuta cioè e potenziata la contemplazione di lui, sommo poeta. Si dirà, e si è detto, che a questo modo Dante viene profanato, togliendoglisi il pensiero religioso; e neanche è vero, perché gli si tolgono o meglio si prescinde solo da quei pensieri, religiosi o politici o altri che siano, da lui non tradotti nella sua poesia, nella quale, d'altra parte, pur vive tanta e seria e sincera religiosità, anche dove non sembra direttamente espressa: vive in tutte le piú varie figurazioni, perché viveva nell'animo di Dante, se anche conciliata o equilibrata con altri sentimenti. Finalmente si dirà, e si è detto, che a questo modo si nega ogni unità nella poesia di Dante; e ciò è ancora men vero, perché quella che si nega è l'unità cercata fuori della poesia, in un concetto o in uno schema pratico; e, per conseguenza, si rifiutano altresí tutte le vecchie e nuove dispute cosí sull'unità del concetto come sull'unità d'azione del poema, e sul protagonista, se ci sia o no e se sia Dante stesso, e simili. L'unità vera della poesia dantesca è lo spirito poetico di Dante, del Dante della *Commedia*, non quella complessiva del volume suo; e il carattere di ciascuna delle tre cantiche non si può ritrovarlo con l'analisi dei concetti dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso, ma solo con la contemplazione della varia poesia che ciascuna di esse offre, e che, pur nella sua varietà, ha, in ciascuna delle cantiche,

una certa fisionomia particolare, che la differenzia: non diversa per altro e non maggiore di quella che possono presentare tre libri in cui uno stesso poeta abbia raccolto, raggruppandole secondo talune affinità, le proprie liriche.

Per determinare quale sia, nei suoi tratti distintivi, questo spirito poetico di Dante, il cammino piú corto e piú proprio è quello di ripercorrere le tre cantiche, procurando di passare in rassegna le principali poesie o gruppi di poesie, che esse contengono, e venirne notando la varia ispirazione e modulazione.

III

L'« INFERNO ».

La poesia di Dante non scoppia fin da principio e non assorge a un tratto alla sua propria altezza, ma si viene man mano snodando, e si fa piú copiosa e varia, piú franca d'andamento, con un crescendo che va dai primi canti a quelli del mezzo e della fine dell'Inferno, e ripiglia con piú placidi modi nella seconda cantica, e sale, libera e gagliarda, sicura di sé, sfidando ogni rischio, nell'aere sottile del Paradiso. I primi canti dell'Inferno sono, in generale, i piú gracili; o che appartenessero a un primo abbozzo, poi ritoccato e adattato (secondo una tradizione non dispregevole e congetture sufficientemente fondate), o che ritenessero dell'incertezza di tutti i cominciamenti, accresciuta in questo caso dalla difficoltà di costruire e mettere in moto la gran macchina.

Specialmente il primo canto dà qualche impressione di stento: con quel « mezzo del cammino » della vita, in cui ci si ritrova in una selva che non è selva, e si vede un colle che non è un colle, e si mira un sole che non è il sole, e s'incontrano tre fiere, che sono e non sono fiere, e la piú minaccevole di esse è magra per le brame che la divorano e, non si sa come, «fa vivere grame molte

genti ». La fantasia cerca soddisfarsi nella rappresentazione di un cammino, di un pericolo, di un soccorso; ma, non appena è stata cosí eccitata e mossa, è spinta alla diversa rappresentazione della storia interiore di un'anima, espressa in immagini, come se ne trovano in altri artisti, e che anche a quel modo possono esser belle. Ma è respinta anche da questa, perché la storia dell'anima non tanto si delinea e chiarifica in quelle immagini, quanto ne viene turbata e resa incerta. I legamenti qui e nei canti prossimi seguenti sono fiacchi, con titubanze artificiate per dar luogo a risposte informative, con domande non necessarie e risposte che vanno di là dalla domanda, come quando Virgilio domanda a Beatrice perché non teme di scendere dal cielo al Limbo, e Beatrice gli somministra un aforisma sulle cose che non si debbono temere e gli dice che essa non può esser tocca dalla miseria infernale; le rappresentazioni sono sommarie; lo stile stesso, il ritmo, la terzina hanno poca pienezza e tengono sovente del prosaico.

Ma già nel primo canto le parole rivolte da Dante a Virgilio tremano di commozione, a quel vedersi innanzi e udir discorrere l'antico poeta che era da lungo tempo sí gran parte della sua vita interiore, maestro di sapienza, maestro di « bello stile », cosí lontano nel tempo, cosí vicino a tutti i suoi pensieri. E il secondo canto, dove pure l'intento informativo ha luogo, e ha qualche luogo l'oscillazione allegorica, risplende di felicissimi tratti. Il cuore di Dante crede nelle donne benedette, che lassú dal cielo lo guardano, lo vigilano, lo soccorrono; prima tra esse colei che egli amò tanto in gioventú e per la quale uscí dalla schiera volgare, colei sulla cui persona si raccolsero i suoi sogni giovanili e il cui nome rischiarò la sua poesia, Beatrice. Beatrice è ora veramente l'eterno femminile, la pietà, la sollecitudine quasi materna, con alcunché di molle e di amoroso: una santa, e pur sempre una donna bella, che

in qualche modo gli appartenne e fu di lui solo, di lui suo cantore, che la celebrò viva e morta. Le amiche di Beatrice, della corte celeste, non ignorano questa appartenenza, questo antico legame, e curano di darle avviso del pericolo a cui si trova il suo fedele, indovinando il suo desiderio, precorrendo la sua volontà. Ed ella parte e va a Virgilio e lo persuade, parlandogli « soave e piana », « con angelica voce », con gentili lusinghe e gentili promesse di riconoscenza, e alfine chiude il suo discorso con la suprema e irresistibile perorazione femminile: le lagrime. « Gli occhi lucenti lagrimando volse... ». A esprimere le fluttuazioni del suo animo, come già aveva trovato per il superato sbigottimento l'immagine di chi, giunto alla riva, si volge a riguardare il pelago attraversato, cosí il poeta trova qui, per la speranza che gli si rinfresca e rifiorisce, l'altra dei « fioretti », chinati e chiusi dal notturno gelo, che, riscaldati ai raggi del sole nascente, « si drizzan tutti aperti in loro stelo ».

Si entra nell'Inferno come si deve entrare, secondo il disegno, per una porta sulla quale è una scritta tra esplicativa e terrificante, con un nuovo sussulto di timore, percependo al primo entrare tutto l'orrore del luogo. Il moralista comincia ad attuare il suo giudizio e a graduare i peccati e i vizî umani, e fuori quasi della stessa graduatoria pone gl'infingardi, i timidi, i perpetuamente irresoluti, inetti al bene e al male, i quali punisce di vile supplizio, secondo una certa fantastica logica di contrapasso. Il disprezzo li avvolge, e la vera loro punizione sono i versi che li fustigano in eterno: « Questi sciaurati, che mai non fur vivi... »; « Che visser senza infamia e senza lodo... »; « A Dio spiacenti ed a' nimici sui... »; « Che fece per viltate il gran rifiuto... »; « Non ragioniam di lor, ma guarda e passa ». Poi si scopre agli occhi un gran fiume, e gente che s'affolla alla riva per passarlo. Una simile scena del suo maestro e autore, di Virgilio, torna al ricordo del poeta,

ed egli ne dà un rifacimento tra il classico e il medievale, in cui campeggia una figura della mitologia pagana, conversa in demonio dell'Inferno cristiano, realizzata in un vecchio e feroce aguzzino, Caronte, con gli occhi fiammeggianti, con le gote lanose e canute, imperioso, inesorabile, implacabile. Al suo cenno, alle sue battiture, sono sottomesse caterve di uomini sciagurati e disperati. È imitazione di artista da artista, ma un'imitazione che rituffa il modello nella realtà della fantasia, e lo trae fuori rinnovato e fresco.

Ripiglia il moralista, e anzi il teologo, con la discesa nel Limbo, dove sono relegati coloro che non ebbero battesimo o non conobbero il vero Dio, e vi soffrono non supplizî esteriori ma una pena affatto interiore, vi si struggono in un perpetuo desiderio senza lume di speranza. Contradizione al sentimento etico umano, mistero della giustizia divina, che Dante non scruta e contro cui non ha alcun moto di rivolta. Virgilio, che è tra quei reietti, si fa smorto in viso; a lui si stringe il cuore, considerando in mente sua che colà era «gente di molto valore». Ma la situazione non è altrimenti approfondita: s'indica appena la linea secondo la quale si sarebbe potuta svolgere, e si rimane nei confini della pura notizia. Anche nel nobile castello, tra i grandi e i saggi, tra gli spiriti magni alla cui vista egli si esalta in sé stesso, la poesia è raffrenata e il secco ragguaglio ne tiene il luogo. Ammirazione, riverenza, malinconia sono sentimenti accennati, ma non rappresentati. Ben altra libertà acquisterà piú oltre nel moversi in questo oltremondo che è venuto immaginando, e nel quale per ora sembra oppresso dalla legge teologica, che lo regola. Lampeggiano alcune immagini, s'innalza qualche forte espressione: «Sembianza avean né trista né lieta»; «... con occhi tardi e gravi»; «Parlavan rado, con voci soavi»; «Che del vedere in me stesso m'esalto»; ma piú sono cataloghi di

nomi, appena variati da qualche epiteto. Perfino, al vedersi accolto nella scuola del signore dell'altissimo canto (Omero o Virgilio che sia), sesto tra i cinque massimi poeti di tutti i tempi, Dante non trova immagini e sentimenti adeguati: dice che quelli gli fecero « onore », e che tra di loro si parlò di cose che « il tacere è bello Sí com'era il parlar colà dov'era »; e si avverte in questi giri di parole che egli non ha molto da dire o non sa dire ancora liberamente ciò che vorrebbe: la vena scorre ancora pigra o impacciata.

Solo nel cerchio seguente, nelle terzine consacrate alla pietà dei due cognati, al tragico amore di Francesca da Polenta e Paolo Malatesta, si ha la prima grande e compiuta poesia di Dante. La figura di Minosse, al principio del canto, e anche la bufera che trascina le anime, non escono dal descrittivo e grafico: chi ha scorto, in questo supplizio dell'eterna tempesta, un simbolo vivo della lussuria che avvolge e mena nella sua rapina gli uomini, ha probabilmente penetrato l'intenzione dell'autore, ma ha visto forse piú che non ci sia come effetto poetico. La rassegna dei lussuriosi, Semiramide, Didone, Cleopatra, Elena, Achille, Paride, Tristano, è ancora poco piú di un catalogo di nomi, accompagnati talvolta da accenni storici. Ma tosto che Dante si rivolge a « quei due che insieme vanno », la scena si anima. Il loro staccarsi dalla schiera e correre volando alla voce del poeta, col paragone delle colombe, già è pieno della brama di versare in un cuore umano la loro storia dolorosa: le prime parole suonano commossa gratitudine a chi li ha distinti tra gli altri e ha avuto per essi un moto di compassione: un gentile sentire regna in quei due peccatori per amore. E il loro amore è stato l'amore vero e proprio, pieno, reale: brama, senso, soavi e delicate fantasie, estasi di beatitudine, languore, abbandono, perdizione: non imbestiamento e non incielamento, bensí umanità o umana fragilità, per la quale ogni altra cosa è dimenticata, ogni dovere è messo

al fondo. L'attrattiva delle forme e delle movenze corporee, la « bella persona », la bocca ridente e desiderata, il « desiato riso », avvincono e vincono, e tremano ancora nel ricordo. I due non sono aiutati a resistere, ma anzi preparati a cedere, dal « cor gentile », dai « dolci pensieri », dai « dolci sospiri », dalle sentenze della dottrina d'amore, « che a nullo amato amar perdona »; da tutto l'idealizzamento che dell'amore avevano fatto la poesia occitanica e quella dello stil novo, e dai ricordi e dall'esempio degli appassionati e nobili eroi ed eroine dei romanzi. È questa l'insidia che li porta all'orlo del baratro e ve li spinge dentro: contro la turpitudine del vizio, contro la bassezza della viltà sorge sfolgorante il disdegno e il sentimento dell'aristocratica finezza; ma qui invano si cerca presidio, perché la finezza del sentire, la cultura dello spirito è complice della passione, il nemico da combattere è amico, il peccato è al tempo stesso virtú di simpatia che attrae le creature l'una all'altra, e l'immagine di colui che viene tradito e offeso, non le arresta, non le compunge, non le intimidisce, perché colui è il non amato, l'ingiustamente favorito dalla sorte e dalla prepotenza contro la legge di natura, l'oppressore prima, il carnefice poi. Non c'è scampo a quella tentazione se non nella fuga: indugiarvisi, vagheggiarla, cullarsi nel sogno e nel « disio », è senz'altro soggiacervi. Dante, come teologo, come credente, come uomo etico, condanna quei peccatori; ma sentimentalmente non condanna e non assolve: si sente interessato, turbato, gli occhi si gonfiano di lagrime, e infine vien meno dalla commozione. La tragedia dell'amore-passione, che è il significato poetico dell'episodio di Francesca, ha quest'unica pagina nel poema di Dante, che scopre per un istante e mostra nella sua forza indomabile e travolgente quella ebbrezza dei sensi e della fantasia, e non rimuove piú il velo che vi stende sopra. Egli è troppo umano da

ignorarla e non intendere e non sentire vivamente quella sorta di affetto: troppo virile, con tanti altri ed elevati pensieri, con tanto fervore di opere, da rimanere, come altri poeti, affascinato e prigioniero nella cerchia di Eros, invincibile in battaglia.

Un'altra variazione di una figura virgiliana, anche più profondamente trasformata del Caronte, e rappresentata con pari vigore, è il demonio Cerbero, nel terzo cerchio. Dante ha non solo viva consapevolezza dei piú varî moti dell'animo umano, ma, cosí vigoroso com'è di tempra, fortissimo senso di quella che potrebbe chiamarsi la « vitalità » in genere, la vitalità immediata o animale, alla quale si compiace di dar corpo in esseri possenti e mostruosi, innanzi a cui egli medesimo par che stia sospeso e ammirante, come dinanzi a potenze della natura. Altri se ne incontrano più avanti nell'Inferno; ma tra i primi è quest'orrido Cerbero, possente nel suo gran latrare a tre gole, nel suo graffiare, scuoiare e squartare, nel tremito che lo scuote d'ira e d'insaziabile ingordigia.

Tra le anime dei golosi battute dalla greve pioggia e che Cerbero tortura, si trova il fiorentino Ciacco, che porge occasione a un intermezzo politico; nel quale si discorre di Firenze, del dominio e della caduta dei Bianchi, dei vizî che bruttano quei cittadini, e dei grandi personaggi della generazione precedente, « che a ben far poser gl'ingegni », e poi ancora, con Virgilio, intorno alla risurrezione dei corpi e all'accrescimento di tortura che proveranno i dannati quando le anime riavranno le loro spoglie terrestri. Sono questi chiari esempî delle cose che abbiamo detto provenire dallo schema del romanzo teologico o teologico-politico, e non, nel loro complesso, dalla spontanea fantasia del poeta, che pur vi lavora attorno e le rialza non solo con lo splendore della parola e del verso, ma anche con tocchi poetici, com'è quel « gran disio », quell'interessa-

mento che gli fa subito domandare della sorte toccata ai personaggi di cui fin da giovane aveva appreso a lodar la virtú e ad ammirare la grandezza. Pure qui la curiosità del lettore si volge soprattutto alla storia di quei tempi, onde si richiamano volentieri le circostanze della vita di Farinata degli Uberti, di Tegghiaio Aldobrandi, di Iacopo Rusticucci, di Mosca dei Lamberti, di Arrigo Fifanti, e dello stesso Ciacco, e si domanda chi mai potessero essere i due «giusti», che erano in Firenze, e che Ciacco non nomina. Semplice colorimento dello schema disegnato è anche la descrizione delle due opposte schiere che, nel quarto cerchio, voltano pesi «per forza di poppa» e cozzano tra loro, gli avari e i prodighi. C'è una punta, delle molte che saranno poi vibrate altre volte con piú forte polso, contro l'avarizia dei chierici, dei quali, e di cardinali e di papi, gran numero si trova tra quei dannati; e, poiché anche in questa parte il poeta sente una certa aridità nella trattazione, procura di avvivarla con una disquisizione sulla Fortuna, ribattezzata, in conformità della teologia cristiana, ministra di Dio, intelligenza angelica, che permuta i beni mondani secondo un occulto e provvidenziale giudizio. È ad osservare, perché assai significante del carattere dell'uomo e della poesia dantesca, l'essere stati messi in fondo al pantano coloro che portarono dentro il «fumo» dell'accidia, che furono tristi «nell'aer dolce che dal sol s'allegra», ossia (secondo una almeno delle varie interpetrazioni) gli scettici e pessimisti pratici, i lamentosi, gli annoiati e disgustati della vita.

A piè delle torri della città di Dite pare come se Dante abbia deposto il primo contegno col quale era entrato nell'oltremondo, simile a quello dell'uom di villa che timido s'inurba, e prenda a muoversi a suo agio in quel paese che ormai è per lui come la terra, e dove gli accadono avventure come nel viaggiare per luoghi strani e ino-

spiti. Una torre manda segni all'altra piú lungi, e pronta si distacca una barca, guidata del demonio Flegias, che corre verso i due viaggiatori, fatta quasi piú rapida e irruente nel suo moto dal grido del nocchiere al creduto dannato, che egli si appronta ad afferrare e trasportare. Ma anche Flegias è costretto ad acchetarsi e a obbedire al verbo di Virgilio. Nel traversare il pantano, ha luogo l'incontro con Filippo Argenti, « il fiorentino spirito bizzarro », che Dante subito riconosce e a cui non solo rifiuta compassione, respingendolo da sé con disdegno, ma aggiunge martirio e vergogna, manifestando, e ottenendo che sia attuato un momento dopo, il desiderio di vederlo straziato ai suoi occhi, per la gioia dei suoi occhi. Fantasia dell'odio, concretata in una scena vivacissima e sanzionata dall'approvazione e lode del maestro Virgilio. È bella la vindice, la feroce, l'irridente giustizia! Questo il sentimento che splende sulla rapida scena, alla quale non manca un sorriso di compiacimento, una sorta di allegrezza per l'opera di punizione, di scempio e di spregio, che le sante Muse concedono al poeta di eseguire.

Opposizione all'entrata tra le mura di Dite, negoziati come con la guarnigione di una fortezza ostile, diniego, confusione e momentaneo smarrimento di Virgilio, ansia da cui è preso Dante, e suo cauto e timido interrogare per rassicurarsi, minaccia contro lui delle Furie e della testa di Medusa, e infine, preceduto come da un uragano, arrivo del messo celeste, innanzi a cui fuggono i dannati facendogli largo e che apre la porta senza alcun ritegno e lascia penetrare i due pellegrini: tale la nuova e piú complessa scena drammatica che s'inizia, svolge e compie. Forse, e senza forse, essa ha un significato allegorico, ma, diversamente da quelle del primo canto, ne ha uno altresí affettivo e poetico, che tutta l'informa e la rende per sé comprensibile e chiarissima. Quale? Fa tutt'una cosa con

lo svolgimento stesso della scena: è la tensione che si prova tra le difficoltà e gli ostacoli, la fiducia che si avvicenda con la sfiducia e pur la vince, nella lotta del giusto contro l'ingiusto, della virtú contro l'iniquità, del diritto contro la forza; ed è il sopravvenire del soccorso (di fuori? o non piú tosto dentro dei nostri petti stessi?), della potenza superiore, dell'autorità, che sostiene i buoni sforzi, cosí sicura di sé e vittoriosa con la sola presenza come il solenne messo del cielo, che procede senza guardarsi attorno e appena ha bisogno di rimuovere da sé, con lieve gesto di mano, l'« aer grasso ». Quella potenza, adempiuto il suo ufficio, recato il soccorso, torna donde si era dipartita, all'altezza n cui dimora, e non fa motto a coloro che ha aiutati, come gran personaggio la cui mente spazia in ampia cerchia, e altra cura lo stringe che quella dei piccoli uomini che gli sono davanti.

L'anima di Dante si riempie, in questo momento del suo ideale viaggio, delle immagini degli uomini, dei casi, delle lotte della sua città. Ma la fantasia ora non piú gli atteggia immagini odiate: il nuovo sentimento che gli solleva il petto è l'ammirazione pei forti e grandi di Firenze, la quale non è piú, ora, la sentina di ogni vizio, vituperata da Ciacco, ma la « nobil patria », di cui è gioia e vanto esser natío, la patria che si bestemmia e si ama, per cui si soffre e s'inorgoglisce, e che sta realmente alla cima dell'anima, cosa sacra. Farinata si erge come la figura in cui si esprime questa elevazione poetica; Farinata, il magnanimo, che, vero eroe da epopea, è tutto e soltanto il guerriero, il combattente: combattente per la sua parte, pel suo ideale politico, per la città alla quale egli appartiene e che perciò gli appartiene. Ogni altro affetto gli è estraneo: ai mali del presente si fa superiore, alto col petto e con la fronte come avendo l'inferno in gran dispitto; degli amori e dolori umani non cura, né degna di attenzione Cavalcante, che

gli è presso, e punto non si commuove alla sollecitudine e all'affanno paterno di lui. La prima sua domanda è da uomo di parte e di guerra, che squadra chi gli viene innanzi per sapere se debba collocarlo tra gli amici o tra i nemici, tra i seguaci o tra gli avversarî; la sua prima esclamazione, un ricordo di aspra lotta e di duplice trionfo; la sua angoscia, che il frutto della sua vittoria sia andato perduto per colpa dei successori; la sua malinconia, malinconia da guerriero, che non gioisce già della strage e del grande scempio e del sangue versato, ma si sente strumento della necessità; la sua unica giustificazione, che, sopra ogni suo odio, sta l'amore, quel magnanimo amore, che gli fece difendere a viso aperto, contro i compagni e alleati di tempra meno eletta, la vinta Firenze e salvarla all'avvenire. Dante è, verso lui, compreso di reverenza e di ammirazione, e pur avversario, combattente con combattente; sarebbe stato contro lui, se fosse vissuto ai suoi tempi, e ne rintuzza qualche piú acerbo detto, ma gli lascia l'ultima parola e lo colloca sopra un piedistallo di gloria.

Alla poesia eroica s'intreccia quella che si potrebbe dire dell'amicizia, il canto di tristezza per l'amicizia che fu già fraterna e poi è stata corrosa, se non infranta, dal corso degli avvenimenti e dal diverso atteggiarsi dei temperamenti e caratteri. Guido Cavalcanti sarebbe dovuto trovarsi compagno a Dante nel viaggio di fatica e di onore: lui e non altri, ma lui per diritto, lui il primo dei suoi amici, lui pari nell'altezza dell'ingegno. Perché non è con Dante? Quell'unione dei due era cosí naturale, e il distacco è cosí sorprendente, che il vecchio Cavalcante, nello scorgere Dante, cerca con gli occhi il figliuolo, e, non vedendolo, alle prime parole che vogliono spiegare perché non si trova colà, crede d'intendere e fraintende, e pensa che egli sia morto, e non aspetta la risposta che tien certa, e cade sprofondando nell'angoscia. Ma il vero pathos forse non è in

questo scoppio di affetto paterno, quanto in quel « Guido vostro »: quel Guido, che non è piú di Dante, che Dante restituisce al padre, il quale ancora cosí appassionatamente, cosí terribilmente lo ama.

Ciò che tien dietro, la celebre esposizione del sistema punitivo dell'Inferno, ossia la graduatoria e caratteristica delle colpe umane secondo la filosofia delle scuole, è dettato da ragioni strutturali, e, benché abbia pur sempre il pregio della dizione concisa e pregnante, non ha quell'intima vita che si sente in altri luoghi dottrinali della *Commedia*. L'autore doveva pagare un debito ai lettori del romanzo teologico-etico, e lo paga alla prima occasione, tutto in una volta, per non averci piú a pensare. Con artifizio anche qui ingenuo, la dissertazione è introdotta come un discorso fatto per passare in modo utile il tempo in un breve riposo nella discesa; e si cerca di renderla qua e là mossa con opportune interruzioni dell'ascoltante: « Assai chiara procede La tua ragione ed assai ben distingue...»; « Non men che saper, dubbiar m'aggrata...».

Si riprende il viaggio di discesa per un burrone che risveglia nel poeta l'immagine di un luogo del paesaggio italiano, della rovina di qua da Trento, ed è da lui spiegato come una traccia del terremoto, che scosse la terra alla morte di Cristo. Sulla punta della roccia scoscesa s'incontra un'altra conoscenza del mondo classico, il Minotauro, anch'esso ravvicinato per virtú di fantasia realistica e mostrato nella sua furia, simile a toro che ha ricevuto il colpo mortale e rompe i lacci e si trascina e saltella in qua e in là. Alla vista della riviera di sangue bollente, par di giungere a un accampamento militare. I due pellegrini ricevono intimazioni e minacce dagli ufficiali di guardia, i Centauri, che sono insieme gli aguzzini di quei dannati. Disciplina, vigilanza, rigore, destrezza, sicuro imperio si sentono qui regnare. La salda forza dell'esecutore di giustizia ha do-

mato la forza del male e lo tiene in ferma punizione. I Centauri, le « fiere snelle », sono eleganti e decorosi insieme; anche Nesso, che prende troppo per le punte la sua consegna, in fondo adempie il dovere del suo uffizio; Chirone è grave e meditativo: porta china la testa sul petto e dello strale che ha in mano si serve per tirarsi indietro con la cocca la barba e scoprirsi la gran bocca a parlare, interrogare, e, dopo essersi ben schiarito sul caso, dar ordini. Dopo di che, Nesso diventa « scorta fida » e cortese informatore: guida sicuro e fornisce ragguagli sui varî compartimenti di dannati che sono in quel cerchio, e sui singoli individui.

A questi Centauri, cosí viventi, con tanto gusto ritratti, succedono altri rifacimenti di antichi miti, altri ricordi virgiliani, le Arpie e le piante che chiudono anime umane nella triste selva tutta sterpi e spine, la quale anch'essa ricorda paesaggi d'Italia, i luoghi foschi che si vedono tra Cecina e Corneto. E qui s'apre l'elegia della fedeltà, della fedeltà calunniata e condotta al disonore e alla disperata morte: Pier della Vigna. Nessuna parola il suicida cancelliere di Federico di Svevia pronuncia contro l'imperatore, che si mostrò a lui spietato, ma che sempre rimane per lui « il *suo* signor che fu d'onor sí degno »: la fedeltà è serbata anche nell'ingiusta condanna, anche nella morte, anche nell'oltretomba. La voce dell'anima offesa è soltanto contro il mondo, contro la corte, contro gl'invidi, che circuiscono e insidiano e trascinano alla rovina l'uomo valente e onorato. In questa protesta ed accusa, in questo sdegno, l'elegia procede, per altro, in modo moderato e adorno, quasi in istile diplomatico, come piú volte è stato notato dai critici, conforme alla decorosa persona del cancelliere svevo e, si direbbe, allo stile delle sue auliche epistole.

Ed ora quel che aveva scarso rilievo nei canti precedenti, la rappresentazione dei tormenti e dei tormentati, e

le scene e i paesaggi di un'orrida natura, prende parte sempre maggiore. La selva delle Arpie germina dalle anime dei suicidi, che colà cascano e s'inseriscono nel terreno e crescono in piante; e questa selva è messa come in moto e azione per mezzo delle altre anime che fuggono tra essa e si afferrano agli alberi e li torcono e spezzano, inseguite da cagne che le raggiungono, le addentano e le fanno a brani. Pure il poeta non si lascia tutto prendere da tali spettacoli: una di quelle anime, cosí straziata, dopo il pianto e gli ohimé, trova l'agio di mitologizzare la vita d'incessanti lotte e guerre intestine di Firenze, raccogliendola intorno alla mutila statua di Marte, l'antico patrono, che si vedeva sul Ponte vecchio.

Un altro paesaggio d'orrore è lo spazzo d'arena arida e spessa, dove l'aria è immobile e piovono dilatate falde di fuoco, « come di neve in alpe senza vento ». Su questo sfondo balza Capaneo, attinto anch'esso ai classici poemi, di una forza che è qualcosa di piú che forza fisica e materiale, è ancora energia spirituale, volontà, ma volontà rabbiosa, indomita e ostinata, che, appunto perché tale, inclina in qualche modo verso la forza materiale e irrazionale. Dante lo chiama « grande », e non solo per la prestanza della persona; e nella risposta di lui: « Qual io fui vivo, tal son morto », si sente l'ammirazione, che non è abolita ed è solo repressa dal rimbrotto morale-religioso, messo in bocca a Virgilio.

L'evocazione delle antiche storie e miti, che talvolta è mossa da questa meraviglia per la forza e possanza materiale, enorme, mostruosa, altre volte prende valore diverso: quello di cose che hanno colpito l'immaginazione del poeta e stanno nella sua memoria e vengono richiamate a mo' di paragoni, come gli aneddoti che si riferiscono a Catone nell'arena di Libia e ad Alessandro nelle parti calde dell'India. Nella figura del Veglio di Creta, il ricordo classico si fonde con un mito biblico in un'immaginazione nuova: la

statua del gran Veglio è in quell'isola, sul monte, col corpo composto di creta e di diversi metalli, donde sgorgano lagrime che scorrono quali fiumi nell'inferno. Il significato allegorico di questa immaginazione è al solito disputato e non si riesce a determinarlo con sicurezza (è la storia del genere umano? è quella dell'Impero?); nondimeno, quella statua non è priva di una singolare efficacia, mezza com'è tra la figura e il geroglifico, un geroglifico che, pur nel suo chiuso aspetto, s'impone al sentimento e dice qualcosa all'anima, mormorando, senza che si riesca a percepirla distintamente, una storia lontana, e accennando a un misterioso destino.

L'incontro con ser Brunetto (cosí stranamente motivato dalla taccia che Dante gl'infligge col condannarlo in quel girone) parve a taluno dei critici, per sé preso, nient'altro che il ricordo di un reale incontro inaspettato e di una conversazione del giovane Dante col vecchio e autorevole letterato e dotto, sulle rive dell'Arno; e forse contiene una reminiscenza di questo genere. Ma, suggerito dalla realtà o immaginario che sia, il suo senso rimane il medesimo: «Siete voi qui, ser Brunetto?». Quante cose dice il tono di questa interrogazione sorpresa! Dice la lunga familiarità, la confidenza, l'affetto, la compassione per l'uomo che lo amò e che egli riverí, e ora è un povero vecchio tormentato. E in lui, in lui che lo indovinò e lo conobbe quando altri non lo conosceva, quando egli era forse quasi sconosciuto a sé stesso, ed ebbe fede nel suo ingegno, nel suo animo, nella sua stella, trova ora come un appoggio contro la guerra che gli sarà mossa dai suoi concittadini; in lui, l'eco simpatica del suo sdegno, dell'orgoglio nell'avversità e per l'avversità che sostiene e che l'onora, del suo proposito di continuare senza fermarsi e senza ondeggiare per la strada gloriosa, segnatagli dal destino. L'animo di Dante si abbraccia con quello del vecchio; e, come Brunetto ha inteso il cuore di lui, che è ancora pieno di avvenire, cosí

egli intende il cuore dell'altro, che è pieno solo del passato, e fa che a lui raccomandi l'opera sua letteraria, il libro del *Tesoro*, nel quale gli par di vivere ancora.

Tra le rappresentazioni di strane fogge di tormenti, tanto strane che giungono sino allo spettacolo dei tre gravi e venerandi personaggi fiorentini i quali fanno la ruota sotto la pioggia di fuoco, — spettacolo comico, se fosse, come certo non è, comicamente accentuato, essendo invece ritratto solo con grafica esattezza, — prosegue il corso di pensieri iniziato nell'incontro e conversazione con ser Brunetto. Tornano altri uomini della vecchia Firenze, di cui Dante aveva sempre raccolto con affetto e riverenza tutto quanto la fama raccontava: Guido Guerra, che fece assai col senno e con la spada, Tegghiaio Aldobrandi, Iacopo Rusticucci. Con essi il discorso si fa piú politico; e, alle loro domande, Dante getta, « con faccia levata », il grido contro « la gente nuova e i súbiti guadagni », che hanno cangiato aspetto e costume alla sua città, discacciato cortesia e valore, generato tracotanza e lusso. Primo spunto di quello che sarà poi il rimpianto di Cacciaguida: la ripugnanza dell'uomo austero, legato alla tradizione e alla disciplina, e al sogno dell'energico ed eroico, verso il nuovo costume che egli non ama e perciò non comprende e vede solo in quanto distrugge le care antiche consuetudini ed è utilitario e prosaico, cioè solo nei suoi aspetti negativi. La storia, col suo gran carro pesante, procede oltre, schiacciando molte cose belle e gettando nuovi e vivaci semi: il cuore del sognatore, ligio al passato, al fantastico passato nel quale pone e ritrova sé stesso, freme e impreca. Il sentimento, e la poesia che sopr'esso nasce, protestano contro l'azione e la realtà.

Dal profondo abisso sale, nuotando, Gerione, che è la maggiore incarnazione di quello che in Dante abbiamo chiamato senso possente della vitalità, della immediata e sensibile vitalità, della vitalità organica, configurata in esseri enormi

o mostruosi. Dovrebbe, Gerione, allegorizzare la Frode, e questa volta il preciso significato allegorico è certo, perché l'autore stesso dichiara il suo concetto; ma nessun poetico lettore vorrà mai inserire sull'immagine di Gerione quella della Frode, e intorbidarla o fiaccarla con quella inserzione, tanto la rappresentazione della fiera terribile, del mostro ripugnante e grandioso, soverchia il concetto e vale per sé, tanto è studiata in ogni sua parte e in ogni suo moto, e, si direbbe, amata. La Frode ariostesca è bene la frode, un concetto morale avvolto piacevolmente in acconce immagini, che esso domina e regge, una poesia nata sull'intelletto e dall'intelletto limitata. Gerione è Gerione, e la sua azione non è già il frodare, ma il mirabile moversi e discendere, lento e grave per l'aria, con le grosse e faticose membra, eppur sicuro e a suo modo agile e snello: lo si segue ammirando con gli occhi, e non si chiede altro perché si è avuto tutto. Chi non sente questa poesia, c'è pericolo che non senta mai la poeticità di alcun'altra poesia, che sempre è muta di ogni altra cosa che non sia sé medesima. Dato saggio dell'esser suo, adempiuto il suo poetico uffizio, Gerione si dilegua rapido, « come da corda cocca ».

L'abisso infernale prende ancora linee e colori da paesaggi noti al poeta; e la rumoreggiante caduta del fiume Flegetonte si confonde con quella del fiume che, dall'Appennino, « rimbomba là sovra San Benedetto »; allo stesso modo che le scene dei dannati sono paragonate a scene viste sulla terra, e la doppia schiera dei ruffiani e dei seduttori, nel suo moversi in opposto senso, alla doppia schiera dei pellegrini che andava e veniva da Santo Pietro, pel ponte di Sant'Angelo, l'anno del Giubileo. Gli usurai del settimo cerchio, e costoro, i ruffiani e i seduttori e gli adulatori, nelle prime bolge dell'ottavo, sono tra i piú vili peccatori; e vengono ritratti con modi bestiali, o vilipesi nello stesso supplizio, percossi dalle sferze e dagli scherni dei demonî,

attuffati nello sterco, lordi il capo e le mani. Il ribrezzo e lo schifo invadono l'animo del poeta, mentre il moralista e satirico colloca tra quei dannati, inesorabile, coloro dei suoi contemporanei, che ha giudicati e disprezzati come appartenenti a tal genia. Le sue letture classiche gli suggeriscono anche le immagini di Taide, la meretrice terenziana, che sta ora « sozza e scapigliata fante », e di Giasone, il seduttore di Medea e d'Isifile; ma, alla vista di Giasone, i ricordi epici si sollevano irrefrenabili, e il verso si rifà solenne. Giasone è additato come quel « grande che viene E per dolor non par lagrima spanda »; e, al pensarlo quale fu e al vederlo quale ancor si dimostra, ammirazione e riverenza prevalgono: « Quanto aspetto reale ancor ritiene! ». Grande era il piacere della sua immaginazione nel ritrovare in persona, e guardare e considerare, gli eroi, le eroine, gli scellerati, i piú varî personaggi di cui aveva letto negli antichi poemi, con la ingenua fede e con la fresca immaginazione onde si leggevano quei libri nel medioevo.

Al principio del canto dei simoniaci, Dante ricorda il suo « bel San Giovanni », e si vale dell'occasione per inserire una protesta di carattere affatto privato e rettificare quel che la fama andava narrando di un incidente che gli era accaduto. Entriamo qui nella prosa e nell'oratoria. Innanzi ai simoniaci, egli è innanzi a quella parte della vita religioso-politica del tempo suo che piú di ogni altra gli dette fremiti di sdegno: il papato corrotto e trescante coi principi e cupido di ricchezze mondane. Ed egli si raccoglie per adempiere l'ufficio che si è assunto; e all'invettiva, che già trabocca, fa precedere, preparandone lo scoppio, un'ingegnosa invenzione, raffinamento di castigo e di vendetta. Il papa, che è fitto con la testa in giú e guizza di fuori con le gambe, unico gesto con cui significa il suo sentire e accompagna le parole, e dovrà cadere nella buca quando sopravverrà il nuovo dannato, crede che Dante, che gli si

appressa, sia quel dannato, papa Bonifazio, che egli sa di sicuro che verrà, che aspetta, ma che non aspettava cosí presto. Cosí a Dante stesso, a Dante pel primo, si annunzia la certa dannazione del suo gran nemico: egli pel primo vede l'onta che lo coprirà e si soddisfa in quella vendetta d'immaginazione. Laddove nei punti passionali del viaggio infernale, nello svenire davanti a Francesca, nel contenersi rispettoso verso Farinata, nell'affettuosa accoglienza a ser Brunetto, par che Dante si abbandoni, in questa bolgia dei simoniaci egli è tutto deliberata volontà, e procede non solo da pubblico accusatore, ma da esecutore e giustiziere. La terzina e la parola si fanno strumento di castigo e d'intimidazione. Non si convelle nell'odio, non isfoga l'ira, non esce in sarcasmi e irrisioni, ma esercita una severità inesorabile; e la parola dell'indignazione egli regge e muove forte e misurata, tanto da non dimenticare la «riverenza», che si deve pur sempre alle «somme chiavi», e, nel condannare e punire, dichiara le ragioni della condanna e della punizione.

A dare ascolto agl'interpetri, pervenendo alla bolgia degli indovini e maliardi, Dante si sarebbe rammentato della fama fatta per questa parte al suo Virgilio lungo tutto il Medioevo, e a sé stesso, in un certo intrigo nel quale il nome suo fu adoperato da Galeazzo Visconti come di possibile cooperatore in un sortilegio, che si preparava contro papa Giovanni XXII; onde avrebbe manifestato con maggiore energia, per conto proprio e del savio gentile che tutto seppe, la riprovazione per quelle arti e caricato le tinte nel rappresentarne il castigo. Ma di questa presunta protesta, di questo calcolo, e dell'orrore per la magia e stregoneria, non è nulla nel canto degli indovini e maliardi, che è per eccellenza il canto delle leggende e dei personaggi strani e misteriosi, antichi e moderni, anch'essi avvicinati per opera della fantasia e guardati a faccia a faccia

con curiosità e meraviglia. C'è Anfiarao, di cui si rivede come in un lampo la portentosa ruina e morte, ingoiato dalla terra, presso Tebe; c'è Tiresia, di cui si ricorda il prodigioso cangiamento e ricangiamento da maschio a femmina; c'è Aronte, che ebbe la sua spelonca proprio in Italia, tra i monti biancheggianti di marmo del Carrarese, e poteva di là guardare senza impedimento le stelle e il mare; e c'è Euripilo, che richiama l'inizio dell'impresa d'Ilio: figura vigorosa pur nello scontorcimento a cui lo condanna il supplizio, che gli fa volgere dalla gota la « barba » sulla « spalla bruna ». Costui fu augure quando un intero paese rimase vuoto dei suoi uomini, gli adulti partiti per la grande spedizione bellica, le madri nelle deserte case, accanto ai bambini in culla: remota nella storia e insieme eterna immagine di desolazione per cagione di guerra. E diede il segno con Calcante a tagliar la prima fune in Aulide: con che risorge nella fantasia il quadro della partenza di un esercito a gloria e periglio, effigiato con un atto materiale e morale insieme: il dado che vien tratto, la prima fune tagliata. E non a un'intenzione morale o critica, ma a questa vaghezza delle antiche storie e leggende, si deve il racconto che segue delle origini di Mantova, nell'Italia primitiva, rievocata nei suoi aspetti, nelle sue terre senza coltura e senza abitatori, col riferimento al presente, in cui tante cose e costumi e popoli sono diversi. In questa terra primitiva e inabitata la vergine Manto, l'indovina, la maga, dopo lungo peregrinare, si posò coi suoi servi e fece le sue arti e lasciò il suo corpo vano; e su quelle « ossa morte » sorse Mantova. All'epopea e alla tragedia non manca una coda di commedia nell'aneddoto, quasi contemporaneo, del ciabattino di Parma, Asdente, che si dette al mestiere dell'indovino, e vorrebbe ora « avere atteso al cuoio e allo spago »: all'altro e piú sicuro mestiere suo primo, qui rappresentato nelle sue povere e comiche

determinazioni; e lo attorniano quelle poveracce che anch'esse, invece di badare alle loro faccende, alle cose donnesche, all'ago e al fuso, si sogliono spacciare per streghe e fattucchiere, e usano intrugli d'erbe e pupazzetti di cera per sortilegi.

Il quadro dell'Arzanà dei Viniziani, che sta a capo della descrizione della quarta bolgia e che si suole ammirare ma insieme tacciare di troppa estensione e di estraneità rispetto al fine del paragone, o anche (come già abbiamo avuto occasione di dire) giustificare con immaginarî effetti di contrasto, dà luogo a notare che le similitudini in Dante sono talvolta meramente rischiarative, com'è quella che paragona Malebolge ai fossati e ai ponticelli di una fortezza, o valgono ad aggiungere evidenza, come l'altre del vecchio sartore che aguzza le ciglia per infilare il filo nella cruna o dei fanti che uscirono patteggiati di Caprona; ma tal'altra vanno in là e sono per sé poesie, piccole liriche. Tale è quella della madre che si desta al rumore e vede il fuoco in casa e prende il figlio e fugge e non cura di essere appena coperta di una camicia; tale l'altra del povero villanello che al mattino s'affaccia e scorge la campagna biancheggiante dalla brinata e si duole di non poter condurre al pascolo le pecorelle, e, dopo un po', riguarda, e la brinata si è sciolta, ed egli si allieta e prende il suo vincastro ed esce col gregge; tale la terzina in cui par che si raddensi e si componga nella sua maggior linea l'epica delle *chansons de geste*: « Dopo la dolorosa rotta, quando Carlo Magno perdé la santa gesta, Non sonò sí terribilmente Orlando », con quel « terribilmente » in cui si ode prolungare l'eco del suono ultimo e disperato, invocante invano il soccorso. E tale è questa dell'arsenale, del famoso arsenale, dei Veneziani, tutta piena del sentimento del lavoro che ferve, della preparazione per l'opera che si svolgerà. È l'inverno, la navigazione è sospesa o meno attiva, si guadagna tempo

col racconciare i legni danneggiati e col costruirne di nuovi: le diverse opere sono accennate l'una dietro l'altra, rapidamente, ottenendo l'effetto di esprimere quel lavoro dal ritmo celere, vario e concorde, faticoso e allegro, che ha innanzi a sé la lieta visione del prossimo fendere sicuri l'aperto mare a traffico e acquisto di ricchezze.

Meno ancora che nella bolgia dei maghi, Dante, tra i barattieri che bollono nella pegola spessa, deve aver pensato (come pure certi interpetri pretendono) a casi suoi personali, alla condanna che gl'inflissero per baratteria, o, se ci pensò, se ne dimenticò subito dopo, come chi, accingendosi al suo racconto con un pensiero che dovrebbe essere grave e trovandosi subito di fronte un'immagine comica, vi prende gusto e la disegna con cura, per amor dell'arte, e finisce col suscitare il riso e ridere esso stesso. Da quel che si vede e ode nella bolgia dei barattieri, tornano alla mente, per analogia, certe pagine di romanzi picareschi, o certi storici racconti di tumulti plebei in cui alla ferocia si disposa la beffa e la farsa, o certi ragguagli di casi occorsi a viaggiatori tra le Pelli Rosse o tra popolazioni dell'Africa. Demonî e barattieri sono bricconi con bricconi, plebe con plebe, selvaggi con selvaggi, gli uni aventi il disopra e astuti, gli altri che stanno al di sotto ma sono astuti anch'essi, e talora con l'astuzia vincono, non solo l'astuzia, ma la maggior forza di quelli. Come i demonî gioiscono nel tormentare! Come scherniscono, come ridono, come si sollazzano in quell'atto! Il primo diavol nero, che ci dà nell'occhio, viene correndo e portando sull'omero acuto e superbo un barattiere, tenendolo ben saldo, « de' piè ghermito il nerbo »; e, nel buttarlo giú, recita l'epigrafe burlesca a lui e alla sua degna patria, e gli altri diavoli fanno eco, aggiungendo sarcasmo a sarcasmo, risata a risata. E allorché lo addentano con piú di cento raffi, un'immagine di cucina viene naturale e appropriata. Altri demonî si lanciano contro i due pellegrini,

non appena li hanno scorti; ma sono arrestati dalla diplomazia, che Virgilio adopera, e dall'autorità che invoca, e dall'ordine che è costretto a dare il loro capo. Arrestati, ma, come plebi irragionevoli e mutevoli, docili e insieme indocili, stanno e non stanno all'ordine, troppo contrario alla loro natura ed abito; e vi sta e non vi sta anche il loro capo, che in apparenza rispetta i due viaggiatori e assegna loro una scorta, ma pur li inganna sul cammino da tenere, cosí, per pura malignità o per irrisione. Dante teme, non si assicura, ma al moto del timore si sovrappone quello della curiosità, rivolta al bizzarro spettacolo. E, tra meravigliato e curioso, assiste al formarsi del pittoresco drappello, ode i nomi e i nomignoli grotteschi o burleschi dei demonî, e stupisce al risonare della singolare trombetta. Nel ricordare ora ciò che vide e udí, egli non può non sorridere; e il sorriso si dilata a quel particolare del segno di partenza, dato in modo affatto nuovo e impensato dal diavolo capofila, e l'espressione si fa eroicomica, innalzandosi alle immagini di altre partenze e movimenti guerreschi, ai quali gli era accaduto di assistere sulla terra, per raccostarle e contrapporle alla « sí diversa cennamella », udita in Malebolge. Siffatta disposizione d'animo continua nell'episodio di Ciampolo e dello stratagemma con cui sfugge ai diavoli e provoca una zuffa tra loro e con essa il danno degli azzuffantisi. « O tu che leggi, udirai nuovo ludo! », esclama il poeta, che è tutto dentro quello strano e comico spettacolo. Plebeo è lo spettacolo, e Dante ride, ma non come plebe che si affiati con plebe, bensí sempre come lui, Dante, che getta lo sguardo su quell'aspetto dell'umanità, di un'umanità che è quasi naturalità e non permette la seria indignazione, e nemmeno la ripugnanza che si vela il volto, ma anzi eccita all'osservazione curiosa e al riso, per la stravaganza stessa e l'enormità di ciò che si osserva, e che esce da ogni gentile e civile consuetudine.

Con la visione degli ipocriti, che procedono lenti sotto le loro cappe di piombo dorato, abbaglianti di splendore, si torna alla figurazione etica, e con la notizia che porge di sé il frate Catalano, si è ricondotti ai sentimenti etico-politici e alla recente storia di Firenze. Il ricordo della scena precedente alita ancora sul poeta e gli suggerisce l'osservazione, messa in bocca al frate godente, sulla natura dei diavoli. Dante è veramente, nella *Commedia*, « trasmutabile per tutte guise ». Poco piú oltre, lo si vede quasi celiare descrivendo il modo in cui si arrampica, sostenuto da Virgilio, « di chiappa in chiappa », e notare che quella non era davvero « via da vestiti di cappa »; e poi, al suo sedersi un istante per ripigliar fiato, si lascia stimolare e rimproverare e sermoneggiare da Virgilio con gravi e magnifiche parole (« ché seggendo in piuma In fama non si vien né sotto coltre... »; « Con l'animo che vince ogni battaglia »). Le sentenze, di cui è ricca in ogni parte la *Commedia*, sennate, virili, sublimi, hanno anch'esse, talvolta, valore per sé, superiore a quello di semplici elementi di un discorso o dialogo. Cosí, alcune terzine piú innanzi, Virgilio a una richiesta di Dante, non assente solo, ma soggiunge: « Ché la domanda onesta Si dee seguir con l'opera, tacendo ». Nel *Purgatorio*, a Dante che volge il capo, con distrazione affatto naturale, alle parole di un'anima che accennano a lui, il savio duca fa un gran richiamo e rimprovero, per terminare con la solenne terzina: « Vien dietro a me, e lascia dir le genti: Sta' come torre ferma, che non crolla Giammai la cima per soffiar de' venti ». L'animo di Dante è riboccante di pensieri e di poesia, e prorompe e si allarga nell'esprimerli non appena l'occasione, per tenue che sia, lo stimola.

Vanni Fucci, nel quale ora ci s'imbatte, è una sorta di Capaneo degradato, in battaglia contro Dio e le leggi divine, allo stesso modo che contro gli uomini e le leggi umane, avvoltolato nei vizî e nelle male passioni, uomo di sangue

e di corrucci, ladrone, imbestiato, superbo della stessa sua somma bestialità (« Son Vanni Fucci Bestia e Pistoia mi fu degna tana... »), pronto a reagire alla parola con cui Dante ha dimostrato di ben conoscerlo, dipingendosi subito di «trista vergogna», di rabbia, e scagliandogli contro una maligna profezia di sventura, che corona con un oltraggio alla divinità. È un'immagine odiosa, e che Dante copre di odio, ma non vile: desta ancora qualche ammirazione, e Dante stesso ripensa, innanzi a lui, al fulminato Capaneo. E sta isolato nella bolgia dei ladroni, che è la bolgia delle trasformazioni, in cui si vedono uomini, al morso delle serpi, accendersi e cadere a terra in mucchio di cenere e da cenere rifarsi uomini, e altri, abbracciati dalle serpi, fondersi con esse o da uomini farsi serpi e da serpi uomini. Non regna qui il senso del misterioso e prodigioso, né c'è vero sbigottimento per la terribilità di quei castighi divini. L'interesse è trasportato dalla cosa, che per sé commuove poco l'anima del poeta, al modo di dirla, all'abilità con cui sono descritti, in tutti i loro particolari e nei loro gradi, processi paralleli e in reciproca efficacia, alla bravura con cui sono affrontate e vinte le difficoltà dell'assunto. « Taccia Lucano... E attenda a udir quel ch'or si scocca;... Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio... io non lo invidio »: esclama il poeta, consapevole del pezzo di bravura, che viene componendo. E questo è il sentimento che informa la nuova creazione, la gioia della potenza artistica, la quale è, di certo, sempre e dappertutto nei canti di Dante come d'ogni poeta vero, ma v'è fusa o equilibrata con gli altri sentimenti; e in questi canti delle trasformazioni si distacca in certa misura e fa parte da sé. Perciò essi sono spiaciuti quando vi si è cercato altro da quel che c'è; e saranno gustati come meritano, se li si guarderà sotto l'aspetto che si è additato.

Quanto semplice e circoscritto è il sentire che anima questo tratto del poema, altrettanto largo e complesso quello che

ispira la figura di Ulisse. Che Dante, ligio alla parola rivelata e agli insegnamenti della Chiesa, rispettoso dei limiti dell'umano conoscere, ossequente alla modestia e umiltà cristiane, dovesse giudicare peccaminoso l'ardimento ulisseo che viola i segni d'Ercole, e farlo punire da una misteriosa e religiosa forza della natura, esecutrice della collera divina, è indubitabile. Ma Dante è qualcosa di piú di quel che è, e sa di essere, dottrinalmente; e questo di piú che lo porta a distinguere sempre la condanna del peccato dal sentimento che prova e dal giudizio che fa dell'uomo da lui solamente per un certo verso condannato, gli apre l'anima alla grandezza degli atteggiamenti e dell'impresa tentata da Ulisse. Sí, è quello il « folle volo »; sí, non può aver altro termine che il castigo e la rovina, ed esser percosso dal turbine, e nave e naviganti aggirati come giocattoli e mandati giú nel mare, che sopra si richiude indifferente. Ma Ulisse, che, ardente sempre della volontà di conoscere il mondo e gli uomini, non ritenuto né da dolcezza di figlio né da pietà verso il vecchio padre né da amor di moglie, con canuti compagni a lui fidi, si mette ancora pel mare alla scoperta della parte non conosciuta della sfera terrestre; Ulisse, che infiamma i suoi compagni con le alte parole: « Fatti non foste a viver come bruti, Ma per seguir virtude e conoscenza »; è una parte di Dante stesso, cioè delle profonde aspirazioni che la riverenza religiosa e l'umiltà cristiana potevano in lui contenere, ma non già distruggere. Donde la figura di questo Ulisse dantesco, peccaminoso ma di sublime peccato, eroe tragico, maggiore forse di quel che fu mai nell'epos e nella tragedia greca.

All'altra anima condannata, che vien dietro a quella di Ulisse, Dante, richiesto, offre un quadro delle presenti condizioni della terra di Romagna. Ma quale quadro! Altri consimili sono in altri luoghi del poema, nei quali tutti la mente che prendeva a considerare e a giudicare con occhio

di politico, si converte in fantasia che guarda con occhio di poeta. Ogni cosa v'è espressa in modo concreto e con immagini corpulente: gli stemmi, i nomi dei signori, i fiumi che bagnano quella terra, gli avvenimenti di cui essa fu teatro, si affollano all'immaginazione come esseri vivi, e della sorte di ciascuna città si parla come se si parlasse degli affanni e dei travagli delle proprie figliuole, e « Romagna », che le lega tra loro, è tra esse come la primogenita: « Romagna tua »: Romagna che non è mai senza guerra « ne' cor de' suoi tiranni », sebbene ora non ne abbia alcuna palese. L'amore e la sollecitudine per quel lembo d'Italia, a lui noto e consueto, riscaldano e rendono tutto passione il ragguaglio che ne rende, nel quale veramente la politica si fa poesia, effigiando una condizione politica in un momento di pausa che vien dal moto e prepara il moto. Cesena, per esempio, è « quella a cui il Savio bagna il fianco », e che « com'ella sie' tra il piano e 'l monte, Tra tirannia si vive e stato franco ».

L'episodio di Guido da Montefeltro non ha a protagonista Guido, ma papa Bonifazio: « il gran prete a cui mal prenda », il papa che aveva per suoi nemici popoli cristiani, e che ardeva tutto di « superba febbre ». Guido è lo strumento e la colpevole-ingenua vittima di lui, il quale si giuoca non solo l'anima propria, ma anche quelle di coloro su cui può esercitare la seduzione della sua autorità. Perciò questo episodio si accompagna idealmente alla scena già contemplata del papa « come pal commesso », che aspetta il suo successore, Bonifazio; ed è, come quello, sapientemente congegnato pel fine a cui è diretto, e, come nell'altro, non vi manca neppure, nell'ingegnosità dell'invenzione, alcunché di troppo apertamente, di troppo calcolatamente malizioso. Nonostante la serietà con cui il racconto è condotto, alla fine c'è una reazione quasi comica. Il gran furbo di Guido, questo moderno Ulisse romagnolo che conosce tutti « gli ac-

corgimenti e le coperte vie », è cosí grossolanamente ingannato dal senza scrupoli Bonifazio! L'arguzia scoppia nel sillogismo e nel commento che fa al caso il nero cherubino, abbrancando la sua preda: « Forse Tu non credevi ch'io loico fossi! ».

Lo spettacolo di un campo di battaglia e di strage, con tutti gli strani scherzi che vi ha compiuti la tagliente spada nella sua furia o la crudeltà nel suo furioso raffinamento, ci si dispiega nella nona bolgia. Ma quello spettacolo non esce dall'animo di Dante che sia sconvolto e in ribellione alla vista delle umane stragi, sibbene da un proposito morale, da un « contrapasso », che culmina in Bertram dal Bornio, il quale porta pesolo il proprio capo a guisa di lanterna, per significare di aver commesso il delitto di dividere coi suoi mali consigli il figlio dal padre, e leva alto quel capo e lo avvicina ai poeti per discorrere delle cose sue: figurazione magnificamente immaginata e resa con forza icastica. Ma i momenti piú belli di questa bolgia si osservano nei particolari, come nel ricordo del campo di Ceprano, ancor pieno di ossame, dove fu bugiardo ciascun pugliese, e di quello di Tagliacozzo, con la figura epica del vecchio Alardo; o nel consiglio che Maometto manda all'amico Dolcino, lottante tra le nevi delle Alpi; o in Pier da Medicina, che ripensa a « lo dolce piano Che da Vercelli a Marcabò dichina ». Il resto è forse piú etico che poetico. L'intimità dell'ispirazione risorge invece, schiettissima, nella offesa e dolente e ritrosa persona di Geri del Bello, il congiunto non vendicato. Par certo che Dante fosse ancora ligio alle idee medievali sulla vendetta familiare, ma è cosa che qui non importa: qui non c'è altro che il suo turbamento innanzi a un uomo che non ha avuto vendetta e l'aspettava, aspettava quel rito a cui egli credeva che una lunga e sacra tradizione gli desse diritto, giusto o ingiusto che ciò Dante giudicasse. Dante non vede Geri e non gli parla: sente la

prossimità di lui, e si sofferma a guardare verso il luogo dove deve essere, dove crede che « un spirto del *suo* sangue pianga », dove si direbbe che esiti e non osi cercarlo e sostenerne lo sguardo, che non si senta degno di affisarlo. Virgilio lo ha visto che parlava e minacciava col dito accennando a Dante; e questi, che sa perché quell'anima è così sdegnata e che in qualche misura si sente in debito anche lui (in debito non foss'altro perché è creduto in debito dal povero ucciso), si turba come per rimorso e vergogna, e s'intenerisce di pietà. E al suo congiunto, che è rimasto invendicato, al suo congiunto che non si dà pace per la trascuranza e viltà dei suoi, consacra, non potendo altro, questa piccola e originalissima elegia familiare. (Una notizia di vecchi glossatori dice, che Geri fu poi, trent'anni dopo la sua morte, vendicato).

Ci s'inoltra ora come in una città colpita da pestilenza, piena d'infermi, di morti e di cadaveri in putrefazione, dove il lezzo sale alle nari. Immagini e paragoni molteplici rafforzano questa impressione, che l'escogitatore dei castighi infernali vuol fermare. Ma essa non si dilata e non ingombra l'anima: un'altra la segue, il grottesco di taluni di quegli infermi, un grottesco che porta quasi al sorriso sulla stranezza stessa delle figure che si descrivono. Un dannato si gratta a furia come famiglio che strigli il cavallo e sia aspettato dal padrone e abbia fretta di andare a dormire, e si trae giú le croste della scabbia con le unghie, come con coltello si netta il pesce delle sue squame: Virgilio gli rivolge quasi una congratulazione per la sua forza e la sua operosa diligenza, e un augurio che continui cosí prosperamente in perpetuo. Maestro Adamo, deforme per idropisia, divenuto simile a liuto, con le labbra aperte per sete, non può scacciare dalla immaginazione i ruscelletti del Casentino, che fanno i loro canali freddi e molli: il poeta, che si diverte a questo grottesco, a que-

ste iperboli, a questi contrasti, fa cozzare in battibecco maestro Adamo e il greco Sinone, congiunti tra loro dalla elementare e animalesca brama dell'acqua e della frescura, litiganti nella comune sofferenza, che, invece di spuntare, sembra aguzzare l'egoismo e la malignità di entrambi. E Dante si coglie nell'atto di ascoltarli, « tutto fisso », e poi si lascia rimproverare da Virgilio, cioè si rimprovera. Si rimprovera, ma ha preso interesse al bizzarro canto amebeo, e non già quale di osservatore sdegnoso, ma interesse di simpatia, seguendo quei moti e quei motti e risentendone la forza, la forza del plebeo, come si segue e si risente il gioco di due lottatori, con ammirazione e con lietezza: ha scoperto, in fondo a sé stesso, un che di plebeo, per lieve e fuggevole che sia, senza del quale non avrebbe guardato e ascoltato, e non si sarebbe immerso nello spettacolo. Il rimprovero, la ripresa del miglior sé stesso, è il superamento, ma insieme il riconoscimento di quel plebeo, perchè ciò che si è superato si è vissuto. Cosí larga e sincera è l'umanità di Dante.

Il viaggio infernale si affretta al termine, tra spettacoli di luoghi ed esseri e cose colossali e mostruose. I giganti, quasi animali primitivi della creazione, violenta forza bruta ora domata e resa impotente, messi a guardia come torri; lo stesso Lucifero, gigante dei giganti e mostro dei mostri, con le sue tre facce diversamente colorate, con le tre bocche nelle quali maciulla tre grandi rei, col suo enorme corpo velloso e le immense ali battenti di vipistrello; sono, non meno della ghiacciaia in cui i corpi confitti traspaiono come festuche in vetro, grandi curiosità della natura, che il poeta descrive quasi le abbia viste. E rende il senso e gli sforzi e le impressioni di quell'arduo viaggiare, come nel punto in cui incomincia a sentire a un tratto « alquanto vento », avvicinandosi al luogo dov'è Lucifero, e nella discesa e salita che compie aggrappato al vello del re dell'Inferno, fino a

raggiungere il centro della terra e per un cunicolo uscire dall'altra parte a riveder le stelle. Variano questo viaggio (che somiglia un viaggio al polo) alcune intramesse, furenti effusioni di odio politico ed etico, nelle quali Dante si spinge ancora piú innanzi nell'*actio* oratoria che non abbia prima usato con Filippo Argenti e con papa Bonifazio. E prende Bocca degli Abati per la cuticagna e gli strappa i capelli per costringerlo a nominarsi, e induce frate Alberigo a parlargli di sé, promettendogli e giurandogli di torgli il ghiaccio dal volto, e poi non attiene la promessa, perché « cortesia » èra in quel caso « esser villano »; e da quei due, oltre la loro vituperosa vita, si fa narrare i vituperî di altri, e istruire su stranissimi prodigi, com'è di Branca d'Oria, che par vivo ancora nel mondo, « e mangia e beve e dorme e veste panni », mentre la sua anima è già nella ghiacciaia dei traditori, e un diavolo ne ha preso il posto nel corpo e sulla terra. La parola è sempre dantesca, sempre materiata di poesia, ma in questi episodî soverchia, sul poeta, quel Dante violento, del quale ci parlano gli aneddoti dei biografi, e che, com'era preso talvolta dall'impeto di valersi del coltello, cosí, qui, si vale della sua potente poesia.

Del Dante puro poeta c'è, in quest'ultima parte della prima cantica, una pagina insigne, l'episodio di Ugolino: sanguinante protesta dell'umanità offesa contro la vendetta e il castigo che trapassano i confini dell'umanità stessa. Ugolino, quali che fossero le sue colpe e i suoi delitti, è pur uomo, e i suoi carnefici dimenticarono e calpestarono questa qualità di lui; ed ora egli sorge a buon diritto giudice dei giudici, punitore dei punitori, carnefice dei carnefici, e, in questo orrore sull'orrore, il torto suo scema o entra nell'ombra, la sua ragione risplende, perché egli, ferocemente, ferinamente, pur vendica l'umanità. Nel carcere, tra i figliuoli e i nipoti condannati innocenti a morir come lui di fame, il vecchio peccatore, il traditore, soffre gene-

rosamente e si strazia non per sé ma per gli altri, si dà forza per gli altri e non per sé, e quegli innocenti, quei giovanetti, quei fanciulli ora domandano piangendo del pane, ora impietosiscono a veder il padre che dispera e vorrebbero sacrificarsi a lui, ora gli chiedono puerilmente aiuto, l'aiuto che sono usi a chiedere e che egli piú non può dare. La rivolta del cuore di Dante scoppia nell'invettiva contro Pisa e si espande nella fantasia sulla rea città, che la natura stessa si deve muovere a punire, rinserrando con le isole del mare la foce dell'Arno e facendolo riversare su di essa e annegarne tutti gli abitatori: fantasia che esprime nella sua terribilità e spietatezza l'energia di quella rivolta, e che perciò ha suono, ritmo e colore intimamente diversi dall'altra invettiva contro i Genovesi, con cui si chiude l'episodio di Branca d'Oria.

IV

IL « PURGATORIO ».

Le impressioni del viaggiare diventano, all'aprirsi della seconda cantica, simili a quelle che si provano al termine di un'aspra salita, o all'uscire da luoghi tristi, desolati e cupi, o dopo una tempesta e una notte travagliosa, rese piú soavi e confortevoli da questi contrasti. Si giunge a una isola, battuta dall'onda marina, ai cui fiotti si piegano i giunchi che la ricingono; vi si giunge sull'albeggiare; un dolce colore di zaffiro si stende all'orizzonte; la stella di Venere fa tutto ridere l'oriente; dall'altro lato, quattro stelle, nuove agli occhi dei due peregrini, fulgono di vivissima luce, e il cielo par ne goda. La meraviglia della novità raddoppia il piacere che infonde quel brillare. In queste prime mosse della nuova cantica, si sente dappertutto la frescura e la rugiada. Poco dopo, l'occhio scopre da lungi « il tremolar della marina ».

Nei primi istanti, si è in silente solitudine, non s'incontra persona alcuna; ma, a un tratto, sorto non si sa donde o in qual modo fattosi visibile, appare un vecchio, austero e insieme decoroso nell'aspetto: il primo incontro o la prima avventura di questa seconda parte del viaggio. Il vecchio è il guardiano di quei luoghi, e fu già in terra il gran

Catone; e le sue parole verso i due pellegrini si volgono in interrogatorio e quasi in anticipato rimprovero. Ma l'uno dei due lo ha subito conosciuto; e, nel rispondergli, intreccia, agli schiarimenti che fornisce, allusioni riverenti a lui, alla sua vita passata, al suo eroismo, ai suoi domestici affetti. «Lusinghe» le chiama il vecchio, mettendole da banda e istruendo con brevi parole i pellegrini sul rito che debbono compiere. Catone è la figura in cui il poeta attua uno dei lati del suo ideale etico: la rigida rettitudine, l'adempimento dell'alto dovere, che par che non possa compiersi, e che non possa operare sugli altri perché lo compiano, senza rivestirsi di una certa asprezza, senza l'abito ritroso e alquanto diffidente di chi vigila sempre su sé stesso e sugli altri. Perciò Catone si tiene come a distanza da tutti: risponde tanto quanto è strettamente necessario, e non conversa, ma apre la bocca solo per rimproverare e discacciare, indirizzare e sospingere.

Alla soave vista della scoperta terra e della bell'alba lungo la spiaggia del mare, della verde erbetta stillante rugiada onde si deterge e rinfresca il viso contristato e stanco del reduce dall'Inferno, si aggiunge, poco appresso, quella della barca delle anime, che viene sulle onde, guidata dall'angelo col solo moto delle ali dritte verso il cielo: un che di rapido e biancheggiante (il biancheggiar dell'ale) e di crescente fulgore, un barlume e sentore paradisiaco, che giunge e riparte veloce, lasciando sulla spiaggia la turba di anime. È la prima di tali apparizioni, fatte di biancore e di luce: piú innanzi, si vedranno altre simili creature belle, biancovestite e con la faccia quale «par tremolando mattutina stella», o che traggono in su i due pellegrini, «con l'ali aperte che parean di cigno», ventilandoli con quel moto: forme sensibili di quanto si può concepire di piú spiritualmente puro, scevro d'ogni altro impulso che non sia la legge e il comando divino, la

bontà e la giustizia. Le anime intanto, trasportate colà dalla terra, sono, come i due pellegrini, nuove del luogo, e tra i due e il gruppo che s'avanza, si scambiano domande e spiegazioni, da viaggiatori a viaggiatori, inesperti del pari. Si pensa che Dante debba avere molto goduto, nella realtà come nell'immaginazione, del viaggiare, veder nuovi luoghi, conoscere nuove persone e cose, degl'incidenti, degl'incontri inaspettati, tra stupiti e gioiosi, del percorrere campi e ascendere montagne, al mattino di primavera, nel lieto consenso dell'aria, del sole, dell'erbe e delle piante.

Tra quelle anime, egli è riconosciuto e riconosce e si muove ad abbracciare l'amico Casella: Casella l'artista, che gli ricorda le sue giovanili canzoni e la musica onde furono rivestite e il piacere con cui già le udí risonare sulla bocca dell'amico. Al diletto della dolce natura si accompagna ora, nuovo conforto dopo gli orrori infernali, quello che i nomi di poesia e di musica risvegliano, e, con quei nomi, il desiderio di riaverle presenti, di risentirle nella loro aperta possanza. E Casella canta, canta una celebre canzone di Dante; e tutti, e Dante e Virgilio e le anime che erano venute col cantore, sono rapiti a quelle note: « come a nessun toccasse altro la mente ». Chi interrompe il canto? chi spezza quel rapimento? È il veglio onesto, Catone, che sopraggiunge a rimbrottare aspramente le anime dell'indugio loro a muovere verso il mondo della purgazione; e le anime si spaurano e fuggono disordinate verso la costa, come colombi che lasciano la pastura, dove quetamente beccavano; e Virgilio e Dante si affrettano anch'essi, presi da vergogna. Scena di trepidazione e smarrimento, ma tutta irradiata da un benigno sorriso. Bello (par che essa dica), bello è fuor di dubbio andare al Paradiso; ma anche il canto è bello, e l'uomo è tanto debole, che, tra le altre sue debolezze, questa del compiacersi nell'arte, seppure distragga per un istante dall'urgente dovere, non è poi la

piú grave, è un «picciol fallo», fallo da fanciulli, da uomini che meritano di esser rimproverati qui come fanciulli, e che, come fanciulli, scappano via disordinatamente all'apparire del severo pedagogo.

Uno dei soliti equivoci, seguiti dalle solite spiegazioni, circa l'ombra che Dante proietta e le anime no, porge appicco ad alcune parole di Virgilio, per le quali si può dire che, se il libretto è mediocre, la musica è buona. Sono una di quelle rapide e sobrie e rattenute effusioni di chi ha vissuto e operato, e conosce le difficoltà e gli errori, e ha sofferto e soffre, e ammonisce altrui, sospirando per sé stesso: «... e qui chinò la fronte, E piú non disse, e rimase turbato». Si è pervenuti, intanto, a piè del monte, cosí scosceso e ripido che impossibile è salirvi se non si trova altro punto piú agevole, che consenta di porre saldo il piede. E s'incontrano in quella plaga, a schiere o a gruppi, altre anime, nelle cui figure il poeta viene esprimendo gli affetti gentili, di cui ora è pieno: la delicatezza, la verecondia, la calma, la rassegnazione, la pace, la mansuetudine, il perdono delle offese patite, la benevolenza universale. Ebbero già esse altre qualità, e altri ben piú rapidi, e persino violenti e sanguinarî, moti d'affetto; ma ora sono mutate e ingentilite, e guardano al passato e sorridono, fuori della mischia a cui quasi non sanno piú come mai poterono un tempo, con tanto furore, partecipare. La vita dell'eterna salute non è piú la vita terrena: ora si ricordano bensí, ma non dolgono e non pesano piú, le offese sofferte, le ferite ricevute, le ingiustizie altrui, i proprî erramenti e peccati. E in questa serena e dolce condizione di spirito Dante colloca uno di quei personaggi, pei quali (ne avversasse o no le parti nelle contingenze della vita politica) provava alta ammirazione e una sorta d'amore, da uomo che si commuove al generoso, al prode, al grande, al nobile, all'artistico: Manfredi; il cavalleresco re di Sicilia, perseguitato

a morte dai papi, odiato dai guelfi, reo di gravi peccati, ma « biondo e bello e di gentile aspetto », e gentile di cuore, ben degno che in ultimo si rivolga e si salvi in Dio. L'anima di Manfredi non è responsabile innanzi agli uomini, ma solo innanzi a Quei che volentier perdona, e che lo solleva e toglie seco: mentre i chierici ancora incrudeliscono sul corpo trafitto in battaglia, e le ossa sue, insepolte, sono battute dalla pioggia e dal vento. Nessun accento polemico e partigiano rende acri queste cose che egli dice: ormai egli giudica papi e cardinali come giudica sé stesso, e vede il loro torto e vede anche il torto proprio e le ragioni della Santa Chiesa.

Il sorriso, che brilla in questi primi canti del Purgatorio, in varie occasioni e con varia forma e intensità, ora condiscendente ma contenuto, ora blando e riconciliato con gli uomini e con le cose, si volge all'osservazione comica, si fa quasi riso, al principio dell'intrapresa salita del monte della purgazione. Con fatica e con affanno sale Dante, sorretto dalla sua guida; e, quando siede, dopo essersi arrampicato sul primo cinghio, il bisogno di comprendere la nuova posizione in cui gli si mostra il sole, lo muove a domandare e ad ascoltare le spiegazioni di Virgilio. Poi il suo pensiero torna alla salita e alla sua asprezza, e domanda quanto c'è ancora da andare, e, non appena Virgilio gli ha fornito il nuovo ragguaglio e lo ha confortato col mettergli innanzi l'immagine del riposo che troverà al termine, una voce, tra lassa e ironica, si ode di dietro un gran petrone, e manda a lui la riflessione e l'avviso: « Forse Che di sedere in prima avrai distretta! ». È una sua conoscenza della vita terrena, è Belacqua, il pigro per eccellenza, e che sta lí nel Purgatorio né piú né meno di come stava tutto il giorno nella sua bottega di Firenze, seduto, cingendo col braccio le ginocchia e tenendo tra esse il viso basso. Per Belacqua, matto o stravagante è Dante, che si

propone problemi astronomici, e savio o normale lui, che non cura queste indagini inutili; ha torto Dante, che s'affanna a salire, e ha ragione lui, che prende le cose placidamente; ed egli ha anche la filosofia del suo atteggiamento: sarebbe fatica sprecata affrettarsi: « l'andare su, che porta? »: tanto, per allora, non sarebbe potuto entrare. Ma Dante non è punto un don Chisciotte, che gli manchi il senso del reale, né Belacqua è un Sancio Panza, espressione del buon senso. Belacqua è piuttosto la voce della pigrizia, che suona dentro di noi in mezzo ai nostri sforzi, e che noi conosciamo ormai cosí bene che non ci turba piú con alcun timore, e possiamo non farle il viso dell'arme, e anzi celiar con lei, e perfino riconoscere quel tanto di ragionevole, che è talvolta tra le sue esagerazioni. Prendere le cose senza troppa furia: Belacqua non dice del tutto male, sebbene l'ammonimento venga da un pulpito che non ispira molta fiducia e reverenza. Perciò le labbra di Dante si muovono « un poco a riso »: di chi mai si ride se non di noi stessi, anche quando par che si rida degli altri?

Ci sono casi di cui abbiamo udito, morti e uccisioni e crudeltà, accadute in circostanze misteriose e quasi senza lasciar traccia, che portiamo sempre nel cuore e nella fantasia, sempre rinnovandosi al ricordarli la simpatia e la pietà, e la brama di sapere il certo: e tre di questi casi ci vengono innanzi in Iacopo del Cassero, in Buonconte e nella Pia. Il primo si era inimicato il signor d'Este, che lo perseguitò a morte; ed ecco proprio quando si credeva di esser piú sicuro, nel passare pel territorio padovano, è avvistato dai sicarî del suo nemico, e fugge, e si sarebbe salvato, sarebbe ancora tra i respiranti e viventi, se avesse preso altra direzione nella fuga e non si fosse impigliato in un pantano, dove fu sopraggiunto e scannato. La commozione è tutta per questa vita umana, spenta mentre si sforza di sottrarsi al fato imminente e quasi sta per vincerlo: spenta in

quel solitario luogo, tra le cannucce e il brago. Il secondo è il nemico valoroso, che si è combattuto e temuto e ammirato, e che, nel caldo della lotta, a un tratto si è dileguato dagli occhi, perito non si sa come per mano inconsapevole, in luogo oscuro, senza che sia rimasta traccia del fatto. All'avida curiosità, che chiede notizie, risponde l'immaginazione, formando supposizioni e possibilità; e in una di queste il poeta si posa volentieri. Buonconte, fuggendo ferito a morte, morí invocando il nome di Maria, e fu salvo; ma il demonio, stizzito al veder che l'angelo gli portava via quell'anima, si era sfogato sul corpo insensibile e l'aveva fatto trascinare e perdere nel fiume ingrossato: trascinare, sciogliendo le braccia irrigidite, che nell'ultimo istante di vita si erano composte in croce e avevano simboleggiato cosí l'umile dedizione alla giustizia e misericordia divina. Dante, con questa immaginazione, si lascia andare insieme alla vaghezza di ricordare e adornare fantasticamente i particolari di una giornata storica, la battaglia di Campaldino, e il temporale che seguí alla vittoria fiorentina. La Pia era ben nota per fama pietosa e gentile, e perciò le basta chiamarsi con quel nome: « la Pia ». Le sue parole sono cosí delicate che paiono non dette ma sospirate, e accompagnano come una musica quel povero e dolce nome; cosí femminili che si danno sollecitudine della lunga via e del riposo di colui a cui sono rivolte (« e riposato della lunga via »). Ella ricorda il luogo della nascita e quello dove perí, e accenna senza nominarlo, e senz'altri particolari, all'uomo che pur doveva averla amata un tempo e l'aveva fatta sua, e che sa come e perché ella perisse: sa, perché egli, che le dette l'anello di sposa, le diè poi la morte.

Tutte queste e le altre anime pregano perché di là si preghi, e fanno ressa intorno al pellegrino che viene dalla terra e vi tornerà; ed egli si libera a stento dalle loro molteplici e insistenti preghiere. Altra impressione, anche

questa, venata di sorriso, come si sente nel paragone con colui che è il vincitore nel giuoco della zara, e gli astanti lasciano in abbandono il perditore, che ripensa dolente alle vicende del giuoco, « ripetendo le volte e tristo impara », e si attaccano al fortunato, e gli fan ressa intorno per ottenerne la mancia, ed egli risponde a questo e a quello, e dà, e si difende come può dai fastidî della vittoria. Il dialogo filosofico-teologico con Virgilio, circa la efficacia delle preghiere, assurdo nella sottigliezza della teologica soluzione, non è privo del medesimo sentimento di lietezza sorridente, perché al nome di Beatrice, che Virgilio pronunzia, Dante subito si avvede che ormai la salita è piú agevole, e quasi incita e affretta lui la sua guida.

Ma par che Dante sia ormai pago di tante figure che ha disegnate, miti e dolci, e si volga di nuovo per un istante al suo piú vero ideale, al propriamente dantesco, a quello dell'energica volontà e passione, ma libero ormai di ogni miscuglio infernale, purificato e compiuto nella dignità della virtù. Sordello se ne sta solo in disparte, altero e disdegnoso, e non dà segno di meraviglia e non dice parola, e solo sguarda « a guisa di leon quando si posa ». Farinata del Purgatorio, egli ha il suo grande e tacito amore nella patria; e al suono del nome della sua terra natale balza in piedi, tanto commosso e affettuoso quanto prima pareva freddo e impassibile. Sordello è tutto in queste poche terzine, e per esse rimane scolpito nelle menti dei lettori. Poi scende dal suo piedistallo, ossia abbandona il suo primo atteggiamento poetico, per accompagnarsi, guida tranquilla, ai viaggiatori e porger loro informazioni, diventando, con cangiato stile, semplicemente « il buon Sordello », e insieme per servire d'appicco o da strumento al poeta per due effusioni politiche: l'invettiva all'Italia e il giudizio dei principi odierni d'Italia e d'Europa, messi a riscontro con le persone dei loro padri. Sono due brani robusti e magnifici, e il giudizio politico sui

principi si converte in un quadro, in cui dietro alle figure che sono in primo piano, quelle dei padri, in atteggiamenti caratteristici, si scorgono le altre, quelle dei figli, non meno concretamente qualificate: dietro Ottocaro di Boemia, che si prova a confortare il suo antico rivale Rodolfo d'Asburgo, il quale se ne sta triste come per fallo che lo rimorda, si vede Vincislao, suo figlio, « barbuto, cui lussuria ed ozio pasce »; il « nasetto », Filippo l'ardito, si consiglia con Arrigo di Navarra, « che ha sí benigno aspetto », ed entrambi si ambasciano e sdegnano per il loro figlio e genero, Filippo il Bello, il « mal di Francia ». L'invettiva all'Italia prorompe improvvisa ed è una vera digressione (come il poeta stesso, del resto, la chiama), troppo lunga ed elaborata per adagiarsi spontanea in quella situazione, che solo ne tollererebbe le prime tre terzine: Dante declama un intero pezzo oratorio, con partizioni, trapassi, esclamazioni, esortazioni, ironie, sarcasmi, come chi è preso bensí dal furore della passione, ma non dimentica nulla di quanto gli sta a cuore di dire per l'effetto politico che si propone di raggiungere.

Fresca risorge la poesia del cuore, quando Dante, rendendo « vano » l'udire di cose politiche, distornandosi dai discorsi di Sordello, s'immerge nella scena che gli si forma attorno e assiste a un mistero dell'anima, dell'anima che trepida e prega e invoca da Dio l'aiuto nelle tentazioni del male. Questa lotta interiore prende figura nel gruppo delle ombre che sono nella valletta, in quell'« esercito gentile », che recita la preghiera e poi riguarda in su, quasi aspettando, « pallido ed umile ». Timore e speranza, sfiducia e fiducia, senso di debolezza all'insidia e senso di sicurezza, confluiscono in quell'atto; e l'anima si riempie di un misto di dolore e amore, in quell'ora soffusa di malinconia, quando il sole è tramontato e la sera si approssima, l'ora in cui naviganti e viaggiatori piú risentono il desiderio del

proprio tetto e dei cari amici, e il cuore si strugge al suono di una campana che chiami a compieta.

Il dramma della vinta tentazione si fa, nel prosieguo, esterno, e perciò si superficializza alquanto, nel rappresentato combattimento dei due angeli, che scendono dal cielo e fugano la mala biscia: sorta di sacra rappresentazione, della quale si vedono altri saggi in questa seconda cantica. Negli intermezzi della piccola rappresentazione a cui si assiste, alcune affettuose terzine sono dal poeta dedicate a un amico e alla figliuola che di lui si ricorda, quando invece la moglie lo ha dimenticato nelle nuove nozze, dove pur non troverà l'amore che ebbe un tempo; e altre, calde di gratitudine e di alto encomio, s'indirizzano a una casa signorile, che accolse e protesse il profugo.

Alla porta del Purgatorio Dante non si arrampica, ma è trasportato per grazia e in guisa soprannaturale, durante un sonno in cui è caduto. E nel sonno sogna, e questo sogno non è già una delle solite allegorie, ma piuttosto la traduzione in termini fantastici di quanto gli accade realmente. Sogna che un'aquila lo ghermisca, come ghermí Ganimede, e lo tragga in alto alla sfera del fuoco, nel qual punto il bruciore del contatto, in cui sta per entrare con la sfera rovente, coincide col risveglio. Poi si ripiglia il viaggio, con l'incontro di cose nuove e mirabili, della porta del Purgatorio, dell'angelo che vi sta a guardia, del cerimoniale col quale a lui si dischiude. E sulla ripa del primo ripiano del Purgatorio egli guarda e vede intagliata una serie di altorilievi, come piú oltre, sul pavimento, una serie di riquadri con bassorilievi, i primi con esempî d'insigne umiltà, i secondi di superbia domata e punita; e ne descrive i principali. Ma l'effetto, piuttosto che di mortificazione e compunzione per le cose ritratte, è di ammirazione per l'arte trionfatrice, che sopr'esse si dispiega. Come prima si era ammirata, uscente dalle labbra di Ca-

sella, la potenza del canto, cosí ora quella dell'arte scultoria, attingente l'eccellenza di sé stessa per opera sovrumana o per opera del genio, e a cui, col mezzo delle elaborate descrizioni, si scioglie un inno di lode. La prima serie di scene, che splendeva nel biancore del marmo, è (per valerci delle caratteristiche date dal poeta) parlante, e la seconda, muta ma vivente, vivente anche nelle stragi e morti che ritrae. Dante coglie l'arte nel momento in cui è entrata nell'anima, quando non appare piú, sensualmente o intellettualisticamente, quale effetto di questo o quel senso. È un « visibile parlare », è qualcosa che tutt'insieme si vede, si tocca, si ode, si odora, e non è niente di ciascuna di queste sensazioni separate; innanzi a essa, la riflessione sui sensi dice sí e no insieme. Tali, del resto, sono sempre le figurazioni di un'arte particolare, ritratte o immaginate da un'altra: una conferma, o la coscienza che s'acquista, che tra loro corrono limiti ondeggianti, che l'una s'abbraccia con l'altra, e che la scultura non sarebbe scultura se non fosse, da chi la crea o la ricrea, parlata, e la poesia non sarebbe poesia, se non fosse, da chi la crea o la ricrea, scolpita. L'angelo dell'Annunciazione apre la bocca e dice *Ave!*, e la Vergine risponde: *Ecce ancilla Dei*; le insegne imperiali, nell'immobile pietra, pur si muovono al vento; la vedovella, presso il cavallo di Traiano, « di lagrime atteggiata e di dolore », tiene con l'imperatore un dialogo, tacito nel sasso, ma vivente nello spirito, e dal poeta ripercorso e rivissuto.

Con l'incontro delle anime dei superbi, curve e rannicchiate sotto i gravi pesi, comincia la serie delle figurazioni, che si svolge lungo tutto il Purgatorio: seguiranno gli invidiosi con le ciglia cucite, gli irosi nel fumo, gli accidiosi spinti a correre, gli avari bocconi a terra, i golosi languenti nella fame e nella sete, i lussuriosi brucianti nel fuoco. Si direbbero anch'esse bassorilievi o altorilievi, com-

piuti a perfezione con la sola parola, tanto quei martirî sono resi evidenti, a cominciar dai superbi, simili a cariatidi che, giungendo le ginocchia al petto, sostengono con isforzo un edifizio e danno un senso di pena a chi le mira, via via agli invidi, vestiti di panno di livida tinta, poggiati alla livida roccia, levanti il mento a guisa d'orbi, e ai golosi, tutto pelle ed ossa, nelle cui facce paiono le occhiaie « anella senza gemme ». Sono rappresentazioni di uomini che soffrono ed espiano pazienti le colpe commesse, consapevoli del loro fallo, e perciò buoni per questo riconoscimento e per la docilità e rassegnazione con cui accettano la nuova condizione in cui sono posti, che è giusta e, sebbene dolorosa, promettitrice di bene. Tal sentimento riempie l'animo del poeta, che compatisce e riverisce insieme, e ricorda i peccati di quegli espianti, ma ritrae la loro mansuetudine e mitezza, e la speranza che li irradia.

Ma, se questo è il sentimento comune e generale che penetra la generale e comune rappresentazione, se, oltre di questo, non c'è, le piú volte, se non la notizia che dà di sé questa o quell'anima, di cui Dante per una ragione o per l'altra ha stimato di far menzione; altre volte, su quel sentimento o accanto ad esso, si avvivano altri sentimenti ed affetti. Nel primo ripiano, tra i peccatori di superbia, Omberto Aldobrandesco ancora fa risuonare la formula dei suoi vanti d'un tempo, figliuolo di un « gran tosco », nientemeno di Guglielmo Aldobrandesco, di sangue antico e celebrato per le opere leggiadre dei maggiori; dalle labbra di Oderisi da Gubbio si leva la lirica tra malinconica e rassegnata, che dice la labilità della gloria umana; in Provenzan Salvani, la superbia, con un impeto generoso dell'animo, vince a un tratto sé medesima. Che cosa v'ha di piú ovvio che congiungere l'immagine della gloria immortale con quella della rinomanza? Solo qualche raro filosofo ha dissociato i due concetti e mostrato che la gloria immor-

tale è nell'opera, nel suo effetto o nella sua eterna efficacia, che sèguita a operare, suoni o no il nome che da prima vi andò unito. Ma chi non compie questa dissociazione — e compierla è duro all'individuo, bramoso che qualcosa della propria vita individuale sopravviva, che sopravviva almeno il nome, — è presto vinto dal sentimento del vano sforzo, dall'*omnia vanitas*, dal pessimismo, dall'abbattimento, che fa vedere come tutt'uno, indifferente, il fare e il non fare, il vivere e il morire, il morir bambino senza aver nulla operato o vecchio avendo molto operato, perché tutto è travolto alla pari nell'oblio. E il poeta, in questo punto, cosí sente e dice, facendosi ripassare alla mente il succedersi ancora recente delle grandi fame nell'arte della pittura e della poesia, e gettando nel gorgo del futuro oblio anche sé stesso, che ora è al montare nel cielo della fama. E, se in lui questo senso della vanità non diventa pessimismo disperato e cinico, è sol perché l'immagine dell'Eterno, che tutto fa dileguare, è pur l'immagine di un Eterno divino, e reintroduce il dovere e la gioia del ben fare, e, abbattendo la vanagloria, restaura la gloria. — Provenzano, superbo di natura, era al sommo della sua fortuna, della fortuna che rende insolenti anche coloro che non sono tali naturalmente; ed ecco, all'udir dell'amico, dell' « amico suo », prigioniero di guerra e che aspetta il riscatto, è tanto il suo accoramento che la superbia l'abbandona, depone ogni vergogna, e sulla piazza di Siena si dà a chiedere l'elemosina per raccogliere la somma occorrente al riscatto. C'era, dunque, in quel superbo, qualcosa oltre la superbia, qualcosa di cosí energico da sottomettere la superbia stessa: trionfo della bontà umana tra i piú forti impedimenti, che sono quelli interiori, e perciò, in quanto drammatico, tanto piú significante della forza incoercibile di essa, e tanto piú atto a scuoter l'anima e a farla esultare come per lieto avvenimento.

Del peccato di superbia Dante si sa intinto, e se ne confessa esso stesso con buona grazia, dicendo della paura che gli sospende il cuore alla certezza che un giorno gli toccherà chinarsi e rannicchiarsi sotto i gravi pesi del supplizio espiatorio. Non c'è compunzione profonda in questo riconoscimento, e forse, invece, un'ombra di soddisfazione nell'apparente umiltà, e di nuova superbia; egli confessa quel peccato nell'atto stesso che si riconosce libero, quanto a uomo è dato, dal non elegante peccato dell'invidia. Anche la scenetta, nella quale s'accorge di sentirsi piú lieve e non sa il perché, e, alla risposta di Virgilio, si cerca la fronte e trova che ne è caduto uno dei sette P, impressivi dall'angelo, ha del grazioso, allietata quasi della fanciullesca sorpresa, e ben si chiude col sorriso di Virgilio. Il sentimento dell'invidia è ritratto senza quella simpatia che non manca nei ritratti dei grandi superbi, i quali sono eletti artisti come Oderisi o spiriti generosi come Provenzano: è ritratto come una singolare e incomprensibile malattia, una mostruosità, una follia, nel racconto della dama senese che narra dell'incomprensibile bruciore che le ardeva il sangue, dello strano atteggiarsi del suo animo, onde ella assai piú godeva degli altrui danni che non della ventura propria, e soffriva se vedeva uom farsi lieto, e, dispettosa verso i suoi concittadini, se ne stette a pregar Dio perché li lasciasse sconfiggere nel combattimento che ebbero coi fiorentini, e si allegrò della fuga in cui furono volti e della caccia loro data dai nemici, e le parve, in quel punto, di aver toccato il sommo della felicità e della fortuna.

E ora Dante è ripreso dal pungolo della passione politica, dal malor civile, e la conformazione di un balzo del Purgatorio gli richiama quello di una regione di Firenze, della « ben guidata », come sarcasticamente epiteteggia, e la vista dell'invida donna senese gli suggerisce la satira contro quella gente vana (« piú vana dei francesi »), ed egli

si diverte con le loro megalomanie e illusioni, con l'acqua della Diana e col porto di Talamone, in cui profondono fatiche e denari, e già par loro vedere le flotte pronte a salpare donde non salperanno mai, e si pavoneggiano in immaginazione come ammiragli, quali non saranno mai. A Guido del Duca mette in bocca una rassegna delle varie popolazioni del corso dell'Arno, raffigurate come porci, botoli, lupi e volpi, e della decadenza e corruttela di quelle di Romagna, sospirando invano i tempi trascorsi, la gentilezza scomparsa, le virtuose donne e i cavalieri e le nobili fatiche e i ricreamenti, mossi da amore e cortesia. Qui si sogna, si rimpiange, si piange e ci si sdegna: la politica diventa affetto di tutta l'anima. Piú innanzi, Marco Lombardo fa un simile ritratto della regione lombarda, dove ancora solo in tre vecchi l'età antica rampogna la nuova; Ugo Capeto forma il processo ai suoi discendenti, degeneri e perversi, con tanta indignazione da consolarsi solo nell'aspettazione della vendetta che contro essi Dio matura nel suo segreto; Forese esce nell'invettiva contro le sfacciate donne fiorentine, e si avvertono, in quel detto che scoppia con opportunità non ben giustificata, la mossa e il tono oratorio.

In questa parte del Purgatorio si moltiplicano le visioni estatiche o in sogno, e il poeta si sorprende nell'atto di abbandonarvisi o di destarsene, con la mente ristretta dentro di sé, chiusa a ogni percezione dell'esterno, meravigliato di questa potenza immaginativa che ruba l'uomo al mondo circostante e che non può venire altro che dal cielo, e tutto assorto nelle immagini che lo rapiscono, sí che va innanzi con gli occhi velati e le gambe avviluppate, « a guisa di cui vino o sonno piega », finché a un tratto, l'anima torna « alle cose che son fuor di lei vere »; oppure egli vaga di pensiero in pensiero, e vaneggia d'uno in altro, finché gli occhi si chiudono, e il pensamento si tramuta in sogno. Che cosa sono i fantasmi, nei quali

cosí la sua immaginazione si perde? Sono tracce di cose udite o lette, richiamate per il legame che hanno coi pensieri e gli affetti presenti, e che si avvivano nei loro tratti salienti, nel gesto significante, in quelle parole che rimangono incise nel profondo dell'anima. Il ricordo di Gesú, che lascia i suoi e va a disputare coi dottori, si condensa nella visione di un tempio con molta gente, e di una donna che, in sull'entrare, con dolce atto di madre, dice: — Figliuolo, perché ci facesti questo? — L'aneddoto della figliuola di Pisistrato è còlto nell'ultimo atto, nel dialogo di Pisistrato con la moglie e nella risposta, filosoficamente benigna, del re. La vita di santo Stefano è tutta nel momento che il giovanetto si aggrava a terra sotto i colpi dei suoi carnefici, levando gli occhi al cielo e pregando a Dio perdono pei suoi persecutori. Dal racconto dell'ultimo libro dell'*Eneide* si alza la persona di una fanciulla, che piange forte e dice: — O regina, perché per ira hai voluto toglierti la vita? — Meno felice, cioè alquanto artificiale, è, piú oltre, il sogno con la visione della femmina balba, di un'immagine-concetto, che non è né tutto immagine né tutto concetto, ed ha dell'allegoria nel senso deteriore.

Anche in questa parte cominciano a farsi frequenti ed estese le intramesse didascaliche: Virgilio schiarisce come accada che l'amor di Dio, quanto piú è distribuito fra molti, tanto piú fa ricchi coloro che lo hanno in sorte; Marco Lombardo confuta il falso giudizio che la corruttela del mondo provenga dall'influsso dei cieli e ne dimostra l'origine nella mente umana, che non ha saputo tener distinti e al pari vigorosi i due poteri che debbono reggere le società, la spada e il pastorale; di nuovo, Virgilio spiega una pagina di etica, sul bene e il male come nascenti da retto o falso o eccessivo o difettivo amore, e sull'inclinazione naturale dell'amore e l'intervento in esso della libertà morale; Stazio disserta di fisica o fisiologia, svolgendo la teoria della ge-

nerazione. Non rappresenta già, questa poesia dottrinale di Dante, il travaglioso farsi del vero, o lo spirito entusiastico che si sa annunziatore di verità nuove, originali, rivoluzionarie, o il cozzo delle opinioni e degli argomenti in dialogo e in polemica. La sua drammatica è unicamente quella del discente e del maestro: come di chi vada alla scuola di dotti uomini, possessori di quel sapere che a lui manca, e ascolti le loro lezioni. Virgilio, terminata una sua spiegazione, guarda attento nel viso di Dante per vedere se è soddisfatto, e Dante, che è già assillato da nuova domanda, tace per timidezza, e l'altro, che s'accorge di quel « timido voler che non s'apriva », gli viene incontro con la parola e gli porge ardire. Altra volta, Dante è preso dalla stessa timidezza: tenta di domandare, si arresta, ritenta, simile (dice) « al cicognin che leva l'ala Per voglia di volare e non s'attenta D'abbandonar lo nido, e giú la cala ». E Virgilio l'incoraggia e gli dice sorridendo: « Scocca L'arco del dir, che insino al ferro hai tratto ». Cosí questa poesia è tutta informata dall'anima del maestro che sa, e vuol render chiaro il concetto che espone, e si piega verso il discente per abbracciarlo e sollevarlo verso il vero; e perciò i concetti esposti vi si rivestono d'immagini corpulente e fulgidissime. La forma sustanziale, distinta e unita alla materia, possiede una virtú specifica, che si sente solo nell'operare e si dimostra solo nell'effetto, « come per verdi fronde in pianta vita ». Le prime nozioni e i primi appetiti sono nell'uomo, « come studio in ape di far lo mèle ». Quando, nel processo della formazione del feto, si giunge all'articolazione del cervello, Dio interviene: « Lo Motor primo a lui si volge lieto Sovra tant'arte di natura... »; par che ammiri ciò che la natura, da lui creata, ha creato, e vi spira dentro l'intelletto possibile, « e fassi un'alma sola Che vive e sente e sé in sé rigira »: come (segue un nuovo paragone) il calor del sole che, congiungendosi all'umore che cola dalla vite, si fa

vino. Ma si diminuirebbe la poesia didascalica dantesca, se la si confinasse a codeste immagini sensuose e splendide, di cui in ogni parte s'infiora. Poetica essa è nel suo stesso moto, che s'imprime ai particolari, quali che essi siano, nascenti dalla chiarezza fantastica delle immagini o da quella intellettuale delle distinzioni e divisioni, dei sillogismi, dilemmi e argomenti del terzo escluso. Qui la dialettica è convertita in ispettacolo estetico, di cui ci si compiace; e qui veramente (come lo stesso Dante aveva detto in una delle sue canzoni didascaliche) la filosofia « di sé stessa s'innamora ».

Tra queste visioni e addottrinamenti non cessano di mostrarsi i personaggi del dramma o della commedia umana. Papa Adriano V è ritrovato tra coloro che, bocconi per terra, purgano l'avidità o avarizia. Era stato papa, ma ora è un'anima come le altre, nella sua nudità, e a Dante che s'inginocchia come se egli fosse ancora rivestito della dignità suprema, ricorda che ora, con lui e con gli altri, egli è semplicemente « conservo » di una medesima possanza, di Dio. Avido già e ambizioso, si era, spingendosi, innalzato sino al papato; ma quel mese o poco piú, in cui tenne l'alto uffizio, gli valse non a soddisfacimento dell'ambizione, sí invece a fargli sentire il vuoto dell'ambizione, a scoprirgli la menzogna della vita terrena, a dargli il sentimento della responsabilità, a riempirlo di umiltà. Salito cosí in alto, si avvide della sua pochezza e miseria. E nemmeno può ora confortarsi della devozione serbatagli da amici e da parenti, da clienti e cortigiani, tutti cattivi ed egoisti; e solo, volgendo il pensiero alla terra, scorge colà, nella folla degli ancora viventi, una nipote, che ha nome Alagia, buona se non sarà corrotta dall'esempio triste dei suoi; e a lei manda un saluto d'affetto e una tacita aspettazione di suffragio: « E questa sola m'è di là rimasa ».

Chi non ha vagheggiato talvolta di rivedere, vincendo la morte, i proprî amici, i cari perduti, e riprendere con

loro i discorsi sulle cose familiari ed amate, e apprendere particolari non conosciuti e raccontare ciò che è accaduto in quel trascorso di tempo, come se ci si ritrovasse insieme dopo lunga assenza per viaggio o per altra separazione? Questa poesia è in fondo all'incontro con Forese Donati, l'amico di gioventú, il compagno di piaceri e di errori, col quale si litiga e ci s'infuria, ma pur gli si vuol bene, e che assai è stato lagrimato quando la morte lo portò via. Quanta e quale vita ebbero in comune! « Qual fosti meco e quale teco io fui! ». E ora tacciono sulle loro comuni e scambievoli follie o solo velatamente vi accennano, e in quegli istanti di dolcezza risorgono le persone dilette, le creature pure, che sono la parte pura dei loro comuni ricordi: la buona moglie di Forese, che egli chiama « la Nella mia », la « vedovella mia », che non si è dimenticata di lui, gli ha serbato fede, ha pianto e pregato per lui; e Piccarda, la sorella, « la mia sorella che tra bella e buona Non so qual fosse piú... », e che ora è in Paradiso e lo attende. L'amicizia, cosí purificata, si ravviva, dolce e tenera, e, poiché sono andati insieme alquanto e Forese gli ha mostrato cose e persone del luogo dove si trova, e dovranno provvisoriamente risepararsi, l'amico gli chiede, come obliando la terra e la morte, e quasi il distacco sia per un nuovo viaggio, amorevolmente e desiosamente: « Quando fia ch'io ti riveggia? ». Le altre cose dell'episodio, come la già notata invettiva contro le donne fiorentine o la predizione sul prossimo ammazzamento di Corso Donati, non si legano al significato poetico, e stanno lí perché Dante, per suoi fini, ha voluto che ci fossero messe.

E chi non ha assistito talvolta alla commozione di due uomini, che si conoscevano e stimavano e amavano per fama, e il caso li fa finalmente incontrare senza che sappiano di trovarsi in presenza, e l'uno parla del suo desiderio di conoscer l'altro, e cosí si rivelano, e il sorriso si

frammischia alla reciproca commozione e meraviglia? È il motivo poetico dell'incontro di Stazio con Virgilio. Cosí forse Dante dové talvolta fantasticare d'incontrarsi con alcuno dei grandi del passato, dopo che si fosse fatto degno di essi e com'essi fosse portato sulle ale della fama: incontrarsi come discepolo con maestro, ma discepolo che ha fatto onore al maestro ed è andato oltre di lui, sicché questi si compiace nel riconoscere la dipendenza e insieme ammira i nuovi pensieri, i nuovi ritrovati, le nuove opere di bellezza, che pure in qualche modo gli appartengono perché dall'opera di lui ebbero nascimento. — Per esser vissuto al tempo di Virgilio — dice Stazio, che non sa di trovarsi alla presenza del desiderato, — starei ancora un anno in Purgatorio. — E Virgilio, a queste parole, si volge a Dante « con viso che tacendo dicea: taci »; e Dante, commosso, sorride, ammiccando a Virgilio; ed è Dante che dà a conoscerlo all'altro. Si legano i discorsi tra i due poeti romani, e a Virgilio, rimasto pagano, Stazio che ha progredito ed è diventato cristiano, sebbene nascosto, può dire che non solo mercé di lui, mercé dell'*Eneide*, la quale ebbe madre e nutrice e perpetua norma nell'arte, fu poeta, ma che da lui, cioè dalla sua profetica poesia, gli venne anche l'avviamento alla nuova fede, alla beata sorte: « Facesti come quei che va di notte, Che porta il lume dietro e sé non giova, Ma dopo sé fa le persone dotte ». E poi gli domanda notizie dei comuni colleghi in poesia e in letteratura, di « Terenzio nostro antico », di Cecilio, di Plauto, di Varrone; e Virgilio gliele dà, di essi e di altri ancora, e di quel greco « che le Muse lattâr piú ch'altri mai », e degli eroi e delle eroine che Stazio aveva cantato nei suoi poemi. Il cuore di Dante si gonfia d'amore e di desiderio all'udir parlare di queste cose, alla celebrazione della Poesia e del Poeta, del « nome che piú dura e piú onora »; rapito, ascolta i nomi dei grandi poeti e degli eroi leggendarî, dei quali i due s'intrattengono

come di persone familiari; quei loro discorsi, che chiama « le dolci ragioni », lo introducono nei segreti del poetare. È facile avvertire la ricchezza di questa rappresentazione a confronto del sommario ragguaglio e del catalogo onomastico, con cui è trattato il medesimo motivo a principio della prima cantica.

Dalla letteratura antica si passa alla moderna e contemporanea in alcuni tratti dei canti seguenti, succedendo alla solennità ammirativa per la poesia nella sua idea, e per la poesia classica o tenuta classica, professioni di fede, giudizî d'approvazione e riprovazione, atteggiamenti polemici. Dante enuncia la teoria alla quale si attenne nella sua poesia amorosa; saluta in Guido Guinizelli, « il padre *suo* e degli altri *suoi* migliori », che mai componessero dolci e leggiadre rime; asserisce la superiorità di Arnaldo Daniello sopra tutti gli altri poeti e romanzieri; nota la tramontata riputazione di rimatori in volgare italiano, confermando, con l'effetto accaduto, la giustezza dei giudizî suoi e dell'aver egli tenuto diversa via. Versi rimasti tutti celebri nella storia letteraria e continuamente citati, nei quali l'importanza critica è rialzata dalla bellezza epigrafica ed epigrammatica della forma.

Par che Dante fosse d'avviso che i poeti, quando peccano, non peccano di basse o truci voglie e per malignità, ma solo d'incontinenza e sensualità: Stazio era tra i prodighi, Bonagiunta tra i golosi, Guido e Arnaldo sono tra i lussuriosi. E anch'esso, Dante, deve ora purgare i suoi peccatacci o peccadigli d'amore, e passare attraverso le fiamme: con qualche rossore, si direbbe, ma con un rossore che è di prammatica e non di cuore, e al quale non rispondono vera vergogna, affanno, umiliazione: rossore da bambino còlto in fallo, e che forse sa che vi si farà cogliere di nuovo, pur di nuovo arrossendo. E con immagini di sentimento e d'atteggiamento bambinesche è rappresentato il suo

sottomettersi pauroso e riluttante al passaggio tra le fiamme che scottano, facendosi da chi l'ha in cura spingere, rassicurare, confortare, mostrare il bel pomo che gli si darà in premio dopo che avrà compiuto quello sforzo: il pomo che è né piú né meno che il rivedere alfine la donna amata, Beatrice, angelicata quanto si voglia, ma pur sempre donna e donna amata. Malizia? Ironia? Sono parole che, a proposito di Dante, non si osa mai pronunziare, e che certo, pronunziate in modo troppo spiccato, stonerebbero; ma è certo altrettanto che la schiettezza dei suoi affetti, la spontaneità dei suoi moti, la veracità sua di poeta si ribellano a ogni preconcetto disegno e danno forma e figura alle piú impensate situazioni, alle piú delicate sfumature dell'anima, e ai loro contrasti, che sono anche, talvolta, alternanze di serio e di giocoso.

Nell'attrazione e attenzione a cosí varî spettacoli, a tanti e cosí gradevoli pensieri e discorsi, par che si sia disperso quel sentimento ammirante e godente, che alita nei primi canti del *Purgatorio*, del viaggiare, della escursione dilettosa pur nella fatica del salire una ripida montagna; o esso si risente solo in fuggevoli tratti, come quando si è innanzi alla montana via deserta, nel « livido color della pietraia », o si è feriti dai raggi « serotini e lucenti » del sole che tramonta, e costretti a farsi solecchio con le mani, o si rivede il sole, dopo aver attraversato il balzo del fumo, il sole che traluce debole attraverso i vapori umidi e spessi, o, infine, si contempla nel cielo la luna alquanto scema, « fatta come un secchione che tutto arda ». Ma quel sentimento ritorna pieno nel toccare la sommità della montagna, dov'è il luogo che fu già il Paradiso terrestre. Virgilio e Stazio e Dante — vien la sera — si soffermano a un certo punto, e si stendono sui gradoni come gregge al riposo, vigilata dal pastore; e di là, di tra le rupi imminenti, s'intravede poco del cielo, ma, in quel lembo, le stelle che

splendono piú grandi e chiare del solito. Destatosi al sorger del sole, Dante s'inoltra, bramoso, nella «divina foresta spessa e viva».

. Che cosa è questa selva amena, nella quale al poeta appare una bella giovane donna, soletta, che va cantando e scegliendo fior da fiore? Non pochi critici hanno preso scandalo del colorito profano della pittura, e dei paragoni con Proserpina e con Venere, come sconvenienti non solo al pensiero generale del poema dantesco, ma anche a quella situazione particolare. Senonché, in verità, non s'intende come mai essi abbiano aspettato fino a questo punto per provare tale scandalo, al quale assai altri luoghi dei canti finora percorsi avrebbero dato buona ragione, sempre che si cerchi nella *Commedia* quel che non c'è e si voglia rifiutare quel che c'è: cosa che, per parte nostra, procuriamo di non fare. E qui accetteremo semplicemente quella ventina di terzine su Matelda come una delle molte — ma delle piú belle — espressioni della vaghezza che trae l'uomo a comporre in immaginazione paesaggi incantevoli, animati da incantevoli figure femminili. Tanti di questi giardini, boschetti, selvette, pratelli e pastorelle e pulzellette belle e coglienti fiori e danzanti e cantanti si erano avuti anche di recente nella lirica provenzale e italiana; e Dante ripiglia il comune motivo e lo svolge, con gran diletto, in una nuova forma di squisita perfezione, in cui il fascino della gioventú, della bellezza, dell'amore e del riso si esalta in ogni immagine («Di levar gli occhi suoi mi fece dono...»; «Ella ridea dall'altra riva dritta, Traendo piú color con le sue mani...»; «Cantando come donna innamorata...»). Non c'è altro; perché già nella seconda parte del canto Matelda compie ufficio d'informatrice (sebbene il «corollario», che dà in ultimo «per grazia», suoni come una civettuola correzione e conferma insieme alle fantasie sull'età dell'oro credute dai due poeti romani, sulle cui labbra fiorisce, a

quelle spiegazioni, un riso), e poi è chiamata ad altri gravi ufficî, piú o meno allegorici, che non hanno nulla da vedere con la ispirazione poetica ond'ella fu generata e apparve la prima volta. Si dirà che Dante ebbe diverse e maggiori ispirazioni di questa; ma quel che importa è, che ebbe anche questa, e che questa è bella, della sua particolare bellezza e leggiadria. Anche quel certo che di stilizzato che si avverte nella rappresentazione del luogo ameno, e piú ancora della bella donna, in ogni suo atto, passo e gesto, sta perfettamente a posto in questo quadro, che esprime per l'appunto il gradevole nel suo aspetto generico, come gradimento della bella natura e della bella creatura femminile, due gradimenti che si accrescono l'uno con l'altro e si fondono in un'unica impressione di terrestre beatitudine.

Mentre il poeta cammina a paro a paro con Matelda, ode una melodia, vede nello scenario della foresta un fuoco acceso, e poi la melodia si fa distinta come canto e quel fuoco si discerne meglio come di sette candelabri ardenti, dietro ai quali vengono ventiquattro seniori, a due a due, cantando. Passati questi, s'avanzano quattro animali ciascuno con sei ale tutto occhi, e tra essi un carro tirato da un grifone, aureo e bianco-vermiglio; e tre donne danzano dal lato destro, l'una color rosso, l'altra smeraldo, la terza bianco-neve, e dal lato sinistro quattro vestite di porpora, delle quali, colei che le conduce, ha in fronte tre occhi. A questa pompa, seguono due vecchi, l'uno in abito di medico, l'altro con una spada in mano, e poi altri quattro in umile aspetto, e infine ancora uno che procede dormendo con faccia arguta. Fermatasi la processione, tra una nube di fiori appare sul carro una donna velata di bianco, cinta d'oliva, in manto verde e veste color fiamma, Beatrice, che parla a Dante e lo rimprovera e lo induce a confessare i suoi falli e a pentirsi e lo fa tuffare nel fiume dell'oblio, nel Lete, e poi gli si discopre. La processione riparte, Beatrice

scende dal carro, il grifone lega questo a piè di una pianta dispogliata, la quale si rinnovella tutta; e sotto di essa Beatrice siede, circondata dalle sue donne. A un tratto, un'aquila piomba dal cielo, rompe la scorza e le foglie e i fiori nuovi dell'albero e ferisce il carro; al cui fondo si avventa una volpe, che Beatrice fuga, e l'aquila ridiscende e cosparge quel fondo con le sue penne: poi dalla terra sbuca un drago, che spezza e trae seco parte del carro e il resto si copre di gramigna. Indi questo rudere mette fuori tre teste con due corna e quattro con uno, diventa un mostro, e sopra il mostro si asside una meretrice, che un gigante bacia e sorveglia, e, poiché quella guarda con gli occhi intorno pronti e si affisa nel poeta, il drudo la flagella tutta, e scioglie il mostro e fugge sovr'esso con quella per la selva. Beatrice annunzia allora a Dante la venuta di un messo di Dio che ucciderà i due empî, la meretrice e il gigante che con lei delinque.

Queste scene degli ultimi canti del *Purgatorio* sono state avvicinate a un dramma liturgico o a un *auto sacramental*; e il ravvicinamento ha del vero. Ma codesta sorta di rappresentazioni, le mirabili e strane figure che vi compaiono, gli atti che vi si compiono, gli eventi che vi accadono, servono, colpendo l'immaginazione, a fermare l'attenzione perché la mente accolga un insegnamento o un ammonimento, che è poi illustrato dalle scritte che accompagnano le figure, o dai discorsi che loro si pongono in bocca, o dalle spiegazioni che si offrono quasi come in un libretto esplicativo. Le immagini, dunque, non hanno in tal caso diretto valore di poesia, ma sono segni e mezzi per altra cosa: a un dipresso come ancor oggi (lasciando stare che ancora oggi si rivedono nelle feste dei paeselli residui e tracce di sacre rappresentazioni) si usa negli abecedarî illustrati per bambini, dove una vistosa figura sta a lato di ogni lettera, e, attirando la curiosità, dà il modo di far leggere

la lettera e ben imprimerla nella memoria. E quando la spiegazione manca, quando mancano le scritte e i discorsetti, ciò che si vede è una semplice mascherata ossia una sequela d'immagini bizzarre, tra loro incoerenti o poco coerenti, senza alcun significato né intrinseco né estrinseco. Nel caso presente, la spiegazione manca, cioè il commento di Dante stesso; e il pensiero di quella rappresentazione si può bensí indovinare all'incirca o nel complesso (la storia della Chiesa), e anche veder con sicurezza in alcuni particolari (la meretrice e il gigante, che significano la Chiesa romana e il re di Francia), ma è vana pretesa determinarlo in ogni parte (agli occhi di Beatrice, sopra lui fissi, il grifone raggia « or con uni or con altri reggimenti »: vorrà dire che la teologia, fissa in Gesú, or lo considera come Dio, ora come uomo; o che cos'altro?); sicché parrebbe doversi concludere, come in effetto alcuni critici concludono, che questa roba, che ora Dante offre, sta tra l'allegoria impoetica e l'impoetica mascherata. Ma se il ravvicinamento ai drammi liturgici e agli *autos sacramentales* ha del vero, non è vero interamente, e anzi non è punto vero nella sostanza; perché qui il poeta non compone esso, ma (e la differenza è sostanziale) rifà e imita gli effetti di un dramma liturgico, a cui gli accade d'assistere e di prender parte.

In altri termini, il dramma liturgico è qui abbassato a materia; e, oscuro o no che sia nel suo significato riposto, o in parte oscuro e in parte chiaro, quel che predomina è il sentire del poeta, che vede svolgersi dinanzi agli occhi alcune delle tante immagini, gravide di misterioso significato, a cui la letteratura biblica e cristiana e l'arte sacra avevano adusato gli spiriti. Donde la particolare poesia che si sente e si gode in questa parte del poema, la quale si sottrae alla frigidità dell'allegorismo, perché non serve all'allegoria, ma la presuppone e se ne serve. Allegorica e impoetica sarà una pittura che non ha il suo motivo in sé

stessa, ma in certi pensieri di cui è segno convenzionalmente fissato; ma non piú impoetica, né allegorica, un'altra pittura, che prenda la prima a sua materia e ritragga l'impressione, che essa ha suscitata nell'artista. Dante richiama qui espressamente le sue fonti e i suoi autori: « Ma leggi Ezechiel... Giovanni è meco... »; Dante ammira, da artista, le parvenze che gli si svolgono innanzi: « Non che Roma di carro cosí bello Rallegrasse Africano ovvero Augusto, Ma quel del Sol saría pover con ello »; e le circonfonde di colori e di suoni: « Ed ecco un lustro subito trascorse Da tutte parti per la gran foresta... Ed una melodia dolce correva Per l'aer luminoso... ».

Su questa decorazione di provenienza e fattura apocalittica si svolge, com'è stato concordemente avvertito dagli interpetri, il dramma umano; ossia, in mezzo a questa poesia, è collocata un'altra, a intender la quale bisogna altresí prescindere da ogni significato allegorico, e dimenticare quello che Beatrice allegoricamente è. Come Virgilio che il poeta a un tratto non si trova piú a fianco, non è qui la Ragione umana o altra tal cosa, ma quel Virgilio che egli e noi abbiamo avuto compagno e guida nel viaggio, e la cui figura si lega a tutte le impressioni e commozioni finora provate, ond'egli e noi sentiamo uno schianto allorché ci avvediamo che è sparito, che l'abbiamo perduto; cosí Beatrice è semplicemente la donna amata nella prima giovinezza, l'ideale intorno a cui e in cui si sono esaltati gli altri ideali tutti, di generosità, di vita pura, di felicità, di affetto e bontà, di nobile operosità, di sublime religione. E poi quell'ideale si è distaccato da noi, fortuna o morte o nostra colpa ce l'ha tolto, e la vita nostra è corsa dietro ad altri ideali, angusti, inferiori, mutevoli, inseguentisi; spinta a essi da impulsi che via via si sono svolti e fatti valere in modo veemente, soggiacendo alle contingenze, alla società in mezzo a cui ci si è trovati, ai casi che ci hanno avviluppati, alla

logica delle passioni che ci ha trascinati. Ed ecco che quando la sazietà e la nausea e il rimorso ci ha presi, quando ci sentiamo avvelenati dei veleni che la nostra stessa febbrile azione e passione ha prodotti, quando piú ne siamo sviati e lontani, quell'ideale ci torna innanzi: noi mutati e stanchi, esso immutato, anzi fatto piú bello e vivo e raggiante nel tempo che è trascorso e per effetto della distanza che è ormai tra noi ed esso. Noi lo riconosciamo e chiniamo il volto tra dolore e vergogna; esso ci riconosce, ci rimprovera, ci compatisce, e si appresta a confortarci e a sorreggerci, perché pur si sente a noi legato, perché fu nostro e nostro ancora si prova in quella stessa nostra ambascia, in quella vergogna, in quello smarrimento, in cui ci vede immersi e brancolanti.

Poiché la situazione è divenuta affatto diversa, Beatrice, come non è qui un'allegoria, cosí non è nemmeno la Beatrice delle rime giovanili e del giovanile libro di devozione: è un personaggio che ha in sé la storia dell'antica Beatrice, ha in sé un passato che, con la costanza del nome, le conferisce un'aureola di ricordi, ma è nuova, solenne, severa, sapiente, consapevole, e pure amorevole. Come Dante non può riamarla nel modo di prima, cosí ella non può amarlo e guardarlo come prima: l'amore è certamente in entrambi quei cuori, ma ormai affatto diversamente intonato: Dante è come un suddito innanzi a colei che amò in gioventú e che ora è diventata una regina; nel suo amore ci è il non osar di amare, pur amando, c'è la coscienza del suo minor valore: Beatrice ha davanti un uomo che ama, e, al tempo stesso, un figliuolo debole e traviato; lo ama ed è insieme materna, materna nella cura che di lui prende, materna nel cipiglio che gli mostra. Tutti i sogni giovanili tornano con lei, piú belli che prima non fossero; tornano in quell'apparizione fulgente e maestosa, velata e pur riconosciuta attraverso il bianco velo; e il primo momento è quello del-

l'inflitto rimprovero (un rimprovero che è nella presenza stessa prima che nel detto), e della contrazione dolorosa; finché una parola altrui di compatimento distende quella contrazione, liquefà quel dolore e le lagrime sgorgano benefiche e tutto l'essere s'abbandona alla dolce amorevolezza di quegli istanti. Il secondo momento è piú pacato, è quello della rimemorazione, in cui ripassano le speranze e promesse e buone prove d'un tempo, e, a contrasto, il traviamento accaduto, che non fu però tale da annullare ciò che era primitiva e naturale disposizione, ciò che rivivrà e già rivive in quell'atto. Il terzo momento provoca e ottiene la confessione, timida, balbettata, come di chi rifugge dal fermare la mente sulla rozzezza vergognosa del peccato commesso; e si chiude con la trafittura cosí acuta del rimorso che l'uomo, scosso da tante commozioni, sviene, e, cosí svenuto, è tuffato dall'amica di Beatrice nella pura onda del fiume dell'oblio. Un po' dopo, quando Dante ha assistito al mistero del carro, e ha udito da Beatrice la profezia e ricevuta la propria missione, ritornandosi col discorso sul suo straniamento da lei e non rammentando Dante di alcun male o errore di cui egli si sia mai reso colpevole, e dicendo ciò candidamente, Beatrice può alfine sorridergli, guardandolo benigna, e rispondergli: — Se tu non te ne rammenti, vorrai almeno rammentarti che hai bevuto l'acqua del Lete!

V

IL «PARADISO».

Queste figure e queste scene, affettuose, tenere, malinconiche, graziose, vanno dileguando, e presto spariscono affatto, nella terza cantica, nella terza e ultima grande raccolta di liriche della maturità di Dante.

Beatrice adempie ora le parti di Virgilio, fa da guida, da informatrice, da interpetre. Dante l'ha ritrovata e subito dopo l'ha riperduta in quanto ideale ed espressione del suo cuore: il dramma dell'amore tace innanzi al gran còmpito di salire con lei di stella in stella, e tutto vedere e tutto udire e apprendere. Ma non tace sino al punto che l'affetto qua e là non risorga o baleni. Beatrice, nel suo insegnare e dimostrare, è sentita talvolta come una sorella maggiore, che ha compiuto il corso degli studî e ottenuto il diploma e il premio, e fa scuola al minor fratello, il quale è ancora assai indietro ed erra in incertezze ed è irretito e tormentato da dubbî, da pregiudizî e da falsi concetti, e talvolta le dice grosse. Al che ella risponde, volgendoglisi come a fanciul deliro, ora con sopportazione, ora con sorriso pel suo «pueril coto», per il suo pensare fanciullesco, e pazientemente prendendo a istruirlo. Ed è bellissima, radiosa di bellezza, è la dolce guida, «che sorridendo ardea negli occhi

santi », e che rivolge pur sempre « ver lo cielo il viso »: contemplarla è gioia e rapimento. Ed ella lo sa e talvolta se ne compiace, con grazia femminile: « Vincendo me col lume d'un sorriso, Ella mi disse: — Volgiti ed ascolta, Ché non pur nei miei occhi è paradiso ». Tal'altra volta assiste ai misteri celesti e alle manifestazioni dello sdegno divino, proprio come donna di carne e nervi, con femminea trepidanza: al cielo che si cosparge di color rosso mentre sta per prorompere l'invettiva di san Pietro, ella si cangia in volto, impallidisce, « ... come donna onesta, che permane Di sé sicura, e per l'altrui fallanza, Pure ascoltando, timida si fane ». Alla fine, dal fianco di Dante vola rapida a riprendere il suo seggio tra i beati; ed egli la rivede cinta della luce di Dio, « che si facea corona Riflettendo da sé gli eterni rai », e le innalza un'orazione di ringraziamento e di preghiera; e, cosí lontana, ella sorride ancora e lo riguarda, e poi si rituffa in Dio: « Poi si tornò all'eterna fontana ». L'idea mistica, che nella lirica dello stil novo rimaneva superficiale o astratta, qui si attua poeticamente, e si coglie davvero l'elevazione e il trapasso dall'amor sensibile all'intellettuale, dal terreno al celeste, l'uno semplice annunzio dell'altro e che è negato nell'altro e, spegnendosi in esso, invia un ultimo suo raggio.

Ancora al principio della cantica ci si fa innanzi taluna delle figure che appartengono alla famiglia di quelle del Purgatorio: Piccarda, la sorella di Forese, che Dante aveva avuta fraternamente cara, come una fragile creatura di bontà e di sventura, divelta e trascinata nella tempesta delle passioni politiche del tempo. È una clarissa, che fu a forza tolta dal suo convento e costretta al matrimonio; ma, come nel cuore rimase sposa di Gesú, cosí è ancora una monacella soave che traspare, con altre anime sorelle, dalla cristallina e lucida sfera, appena segnata nei contorni, quasi evanescente, come « perla in bianca fronte ». E la sua parola

è lieta, quasi allegra, detta « con occhi ridenti », nella gioia dell'anima pura e dello stato paradisiaco, al rivedere l'antico suo conoscente (« Non mi ti celerà l'esser piú bella... riguarda... io son Piccarda »); e risponde con prontezza e affabilità, come si deve alle giuste richieste; e anch'ella, come Beatrice, ma alquanto diversamente, alle domande che muove Dante, inesperto ancora del divino regno, sorride con amabile condiscendenza, prima di rispondere: « Con quell'altr'ombre pria sorrise un poco ». Il monastero, dal quale fu strappata, è per lei « la dolce chiostra »; accennando a una sua compagna, chiama il panno monacale, che copriva il capo di colei, « l'ombra delle sacre bende »: immagini idilliache, di sacro idillio. Non riesce a pronunziare una parola troppo forte nel toccare del sacrilegio compiuto sopra lei: coloro che lo compirono, furono, non propriamente scellerati, ma « uomini a mal piú che a ben usi ». La sua diversa e combattuta vita di monaca-moglie è chiusa tutta in un sospiro d'angoscia su quel passato: « Dio lo si sa qual poi mia vita fusi! ». La monacella, adusata alla rinunzia e alla gioia dell'obbedienza, è ora tale anche nell'altro mondo, innanzi al giudizio di Dio: « Frate, la nostra volontà quieta Virtú di carità, che fa volerne Sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta ».

Appartiene alla stessa famiglia d'anime, ma è piú rapidamente delineato, Romeo, la virtú disconosciuta e che si fa conoscere con l'austera rinunzia e rifulge tanto piú viva quanto piú la sua vita materiale è grama e stentata, da povero vecchio mendicante. Piú in là, Carlo Martello, il giovane principe che Dante assai amò e in cui vide grandi promesse del futuro, dice la malinconia di una magnifica e benefica regalità, spezzata prima che ottenuta. E quando si sarà anche ricordata Cunizza, la grande amorosa, la peccatrice d'amore, la *magna meretrix* dei cronisti, ma di buon cuore e generosa e alla quale non si sa esser severi, e che ella

stessa non sembra severa neppur con sé stessa, e a sé medesma indulge «la cagion di sua sorte», non solo contenta alla giustizia divina, ma disposta (quasi si direbbe) a ricominciare per meritare quella proporzione di giustizia; — si sarà raccolto forse tutto quanto la terza cantica offre della lirica umana («umana», beninteso, nel senso corrente di questa parola), cosí copiosa nelle altre due cantiche. Al termine del Paradiso, è la figura di un vecchio, quasi un Catone benevolo e lieto, san Bernardo, che consola solo a vederlo: «Diffuso era per gli occhi e per le gene Di benigna letizia in atto pio, Quale a tenero padre si conviene». Tanto lieto e benevolo, che non sa altrimenti che con questa gaiezza spirituale indirizzare gli occhi di Dante a mirare la gran luce di Dio: «Bernardo m'accennava e sorrideva, Perch'io guardassi in suso...». Li abbiamo incontrati questi cari vecchi, nel corso della nostra vita puerile e giovanile, e cosí ci hanno mostrato tante belle e alte cose a noi nuove, che ci riempivano di meraviglia e di gioia.

Il viaggio continua, facendosi prodigioso nel modo in cui si attua, come era solo a tratti nelle cantiche precedenti. E, ripigliando il racconto, il poeta narra come egli s'innalzasse alla sfera del fuoco senza avvedersene, guardando negli occhi di Beatrice, che guardavano fisi nell'eterne cose: prodigio che si ripete di volta in volta, nell'ascesa di sfera in sfera. Egli sale realmente, anima e corpo, tirato da una potenza che lo rende leggiero e rapido al par di folgore, sicché non si accorge del moto ma solo del mutato luogo in cui si ritrova e che gli è indicato di volta in volta dal farsi ancor piú bella della sua guida. Dapprima, nel cerchio della Luna, ha la sensazione di penetrare in una nube, «lucida, spessa, solida e pulita» come diamante scintillante al sole, e di esservi ricevuto nel modo in cui l'acqua, senza aprirsi, riceve in sé un raggio di luce. Poi, passa a luce sempre piú viva, a laghi di luce, in cui rifulgono lumi risaltanti

piú vivi, e tra quella luce e da quei lumi suonano canti mirabili, ed egli ode alti insegnamenti e ammonimenti e profezie; finché giunge alla suprema luce, a quella della trina unità di Dio, innanzi alla quale il viaggio ha termine. Il sentimento, che accompagna questo viaggio nel mondo della luce e del canto, è l'ebbrezza del godimento e della gioia, di una gioia fisica e spirituale insieme, perché luce e canto, santità delle anime e giustizia, bontà e maestà divina concorrono vertiginosamente a inebbriare i sensi e lo spirito. Il tono del racconto diventa ammirativo, esclamativo, entusiastico, rapito. « Ciò ch'io vedeva, mi sembrava un riso Dell'universo, perché mia ebbrezza Entrava per l'udire e per lo viso. O gioia! O ineffabile allegrezza! O vita integra d'amore e di pace! O senza brama sicura ricchezza! ». È il tono generale dell'ultima cantica, quello che sorregge e avvolge tutti gli altri.

Ma, pur in mezzo a questo dilagare e continuo accrescersi di luce su luce, e a questi inebbriamenti, il poeta non dismette il suo atteggiamento di buon viaggiatore curioso e attento, di osservatore e descrittore: la sua vista (com'egli stesso dice in un punto) non « si smarrisce », ma « tutto prende Il quanto e il quale di quell'allegrezza »; ed esamina tutto con cura diligente perché pensa che dovrà poi scrivere su quell'argomento: quasi peregrino, che vede il tempio del suo voto, « e spera di ridir com'ello stea ». Cosí egli rappresenta accuratamente i mirabili o bizzarri spettacoli di luce e di lumi, che gli è dato contemplare; e, per renderli in modo esatto e nitido, ricorre a paragoni di cose consuete e familiari. Una corona di « piú fulgori », vivi e vincenti, che gli si dispone intorno e gira e canta tre volte, si determina con l'immagine di una brigatella di donne, che ballano e cantano la ballata, e che si arrestano, non per porre termine alla danza, ma « tacite, ascoltando », per raccogliere la ripresa dalle labbra della guidatrice e replicarla ripigliando

il giro. Quando quei fulgori hanno terminato il loro canto, si fermano ciascuno al punto in cui era prima, « come a candelier candelo ». Dai due bracci di una croce luminosa, e dall'alto al basso, si muovono lumi e scintillano forte nell'incontrarsi all'incrocio: come si vedono muovere pel raggio che entra per le socchiuse imposte, diritte e torte, veloci e tarde, mutando aspetto, le minute particelle dei corpi, il pulviscolo che è sospeso nell'aria. Un'altra schiera di lumi si dispongono nella forma di un'aquila luminosa e accordano in modo le loro voci che escono come una voce sola dal becco di quell'aquila: il mormorio di suono, che si fa voce distinta, salendo su pel collo del singolare uccello, « come fosse bugio », è paragonato al suono che prende sua forma al collo della cetra e al fiato che penetra nelle canne ed esce pei forellini della zampogna. Due dei lumi, che compongono il ciglio dell'aquila, poiché questa nel suo discorso parla di essi in modo particolare, vibrano alle parole le loro fiammelle: cosí come « a buon cantor buon citarista Fa seguitare il guizzo della corda », anzi, con aggiunto paragone, « pur come batter d'occhi si concorda ». Ancora: altri lumi si dispongono a sfere concentriche, danzando intorno al riguardante come su « fissi poli » e fiammando forte « a guisa di comete », piú o men veloci secondo l'intensità della loro beatitudine, e il poeta li paragona ai cerchi di un meccanismo di orologio, che girano in modo che il primo, a chi pon mente, « quieto pare e l'ultimo che voli ». Le schiere angeliche salgono e discendono dalla rosa dei santi, come sciame d'api, che si posa sui fiori, e torna all'alveare per distillarne miele, e ritorna a posarsi sui fiori. Talvolta questo processo con cui si cerca di rendere evidenti gli spettacoli celestiali, è sorpreso nel suo faticoso travaglio. Immagini (dice il poeta), « chi bene intender cupe », immagini quindici stelle maggiori, piú le sette stelle dell'Orsa maggiore e le due della minore, disposte dodici e

dodici in due segni in cielo, girarsi in due cerchi, l'uno innanzi e l'altro dietro; « ed avrà quasi l'ombra della vera Costellazione e della doppia danza Che circulava il punto dov'io era ». Tal'altra volta, non si rifugge dalle piú realistiche determinazioni comparative; e di un'anima che si nasconde nella sua luce, si dice che pareva « animal di sua seta fasciato », un baco nel bozzolo; e quella del padre Adamo, che si dibatte nel suo involucro di luce, disponendosi a rispondere alle domande, è assimigliata alla figura di un animale che, coperto di un drappo, vi s'agita dentro e l'invoglia segue i furiosi movimenti onde tenta liberarsi.

Questi spettacoli di luce e di canto, oltre il loro senso letterale e poetico ne hanno un altro, dottrinale, come l'avevano altresí i tormenti dell'Inferno e i castighi del Purgatorio. Senonché, in questa terza parte della *Commedia*, i due sensi se ne stanno assai meno distaccati che nelle due prime, e, di gran lunga piú, tendono a entrare l'uno nell'altro. Il concetto della gioia paradisiaca restringe il poeta a pochissimi, e anzi quasi a un ordine solo d'immagini, riduce la sua tavolozza a un sol colore, che egli non può differenziare se non nel grado, nel meno e piú, e non può variare se non nella configurazione spaziale, e talvolta nella sola scelta dei vocaboli e dei paragoni. Onde l'impressione che il lettore riceve, in piú luoghi di quelle scene, dello sforzo, di una valentia che è sforzo, e che si ammira non come un moto naturale, ma come un gioco ginnastico (e molti, dimentichi di quel che sia propriamente poesia, riversano l'ammirazione su questi luoghi del *Paradiso*, prodigando lodi di dubbia legittimità estetica): l'impressione di una ricchezza esuberante, che ha della povertà e nasce da una certa povertà, come lustro di cui questa si ricopre. Tale non infrequente impressione di povertà nella profusione, e di vuoto nel pieno, è accresciuta dal carattere maraviglioso, ma intellettualistico, sebbene ingenuamente escogitato, di

quelle luci, che si ordinano in ruote, in croce, in rosa, in aquila, in iscala, in lettere d'alfabeto, e, raccostando le lettere, compongono scritte latine con motti e ammonimenti. E, in questa terza parte, nelle rappresentazioni paradisiache, il poeta avverte il bisogno, e con pari candidezza lo soddisfa, di rialzare l'effetto con le iperboli negative; per esempio, con l'osservare che le bellezze della natura e dell'arte, tutte adunate, varrebbero niente « ver lo piacer divin che mi rifulse », o che, comparata al suono della lira da lui udita, qualunque piú dolce melodia terrena « parrebbe nube che squarciata tuona »; e, mezzo rettorico anche meno efficace, con le continue proteste, che ciò che egli vede è indescrivibile e ineffabile. Al principio, annunzia che nell'empireo vide cose « che ridire Né sa né può chi di lassú discende », e invoca non solo quel « giogo di Parnaso » che gli bastò per le altre due cantiche, l'aiuto delle Muse, ma « ambedue », cioè anche l'aiuto di Apollo; alla fine, riparla del vedere che fu « maggiore del parlar nostro »; e, lungo tutto il corso, ripete, quasi a ogni occasione, che, se chiamasse a raccolta « lo ingegno, l'arte e l'uso », non direbbe in modo « che mai s'immaginasse »; che la sua « memoria » vince « l'ingegno »; che la penna « salta » ciò che ha udito, e « non lo scrive », perché la fantasia non glielo « ridice », e l'immaginazione umana, nonché il parlare, è, a quell'oggetto, « troppo color vivo » e simili. La luce, la gioia, che egli vorrebbe pensare e rappresentare, è cosí pura, perfetta e santa, cosí assoluta, che si converte sovente in un'astrattezza, e, come tale, non si può rappresentare e neppure pensare. Non si pensa e non si rappresenta se non la gioia concreta, che nasce dal dolore ed è venata di dolore e torna al dolore; la luce che è insieme ombra, e combatte con l'ombra, e la vince e n'è in parte vinta.

D'altro canto, e come ineluttabile conseguenza, il secondo senso, il senso spirituale di quelle rappresentazioni, è con-

tinuamente compromesso dalle rappresentazioni stesse, che, quantunque limitate e frenate dal concetto, debbono tuttavia essere rappresentazioni, e tirano in giú col loro peso. Donde, in tanto infinito, alcunchè di troppo finito, e talora perfino di grottesco, che viene appunto dal contrasto tra l'infinito dell'intenzione e il finito della rappresentazione. Ciò si avverte non soltanto nelle già ricordate rappresentazioni di spettacoli di luce, che suggeriscono alcune volte il ricordo di luminarie e di fuochi d'artifizio, e non soltanto negli estremi dei paragoni dell'anima col baco da seta o di Adamo con l'animale che « coverto broglia »; ma in tutti i paragoni, anche i piú fini e nobili e leggiadri, perché tutti sono presi dalla terra e dalle cose terrene, e tutti, rendendo evidenti gli spettacoli, insieme ne violano l'idealità, e perciò li abbassano e li materializzano alquanto. Insomma, quella monotonia, quelle ripetizioni, quegli sforzi, quell'artificiosità, quelle puerilità, che sono state troppo severamente notate nel *Paradiso*, e hanno fatto scuotere la testa innanzi all'ardimento del poeta e considerarlo come ardimento verso l'impossibile, e fallacemente riportarlo a un vizio della materia, particolare al *Paradiso* ed estraneo alla materia delle altre due cantiche, sono invece qualcosa che si trova in tutte le tre cantiche, ma nella terza si accentua proprio nella rappresentazione che fa da scena o da sfondo: l'ubbidienza all'assunto didascalico, ossia al « romanzo teologico ».

Per tale ragione, del viaggio paradisiaco per solito non si ritengono e carezzano nella memoria le grandi rappresentazioni simboliche di luce e canti, ciò che costò all'autore maggiore fatica d'ideazione e che nella trama della cantica ha posto principale, e che ancora ci abbarbaglia la vista, e si sforma e confonde nel ricordo, ma alcune particolari visioni di bellezza e di lietezza, i paesaggi fantastici o i lembi di paesaggi fantastici che pur ci sono. Si lasci agli estetizzanti e ai professionali della sublimità, come di estasiarsi

sulla bellezza « architettonica » della *Commedia*, cosí di esaltarsi a freddo sulla grandiosità e sul fascinò di questo mondo della luce e del suono, e si cerchino invece quelle visioni particolari. Delle quali può valere come esempio il lume che il poeta vede, in forma di riviera, acqua luminosa o luce scorrente come fiume, «fulvido di fulgore», tra due rive, cosparse mirabilmente di una primavera di fiori. È cosa viva: si prova ancora una volta innanzi ad essa quel puro senso di vitalità, che abbiamo notato in molte figurazioni della *Commedia*, e che anima esseri e paesaggi, infernali, crepuscolari e paradisiaci, ma di una vitalità che gioisce adesso in quel che di piú fresco e gentile e soave possono i sensi umani bramare, e passa in perpetuo da estremo piacere a estremo piacere. « Di tal fiumana uscian faville vive, E d'ogni parte si mettean nei fiori, Quasi rubin che oro circonscrive. Poi, come inebriate dagli odori, Riprofondavan sé nel miro gurge... ». È, tra le rappresentazioni di questa sorta che sono nel *Paradiso*, forse la piú bella; ma, certamente, non è la sola.

Piú di frequente, per altro, non sono tanto gli spettacoli direttamente descritti quelli nei quali il poeta spira la sua schietta poesia, quanto le comparazioni con cui vuole illustrarli, e nelle quali divaga e si compiace, formandone, piú ancora che nelle altre cantiche, piccole liriche perfettissime. Di queste veramente il *Paradiso* è pieno, ed esse si ricordano senza ricordare l'occasione in cui sorsero, lo spettacolo paradisiaco che illustrano. Chi ricorda o ama ricordare la mostruosa aquila fatta di lumi o di anime, col suo becco parlante o cantante? Ma tutti ricordano la « lodoletta che in aere si spazia, Prima cantando, e poi tace contenta Dell'ultima dolcezza che la sazia ». E chi ricorda che si tratta di render chiaro il montar del suono dal corpo al collo e dal collo al becco di quell'aquila, quando gli torna a mente la terzina: « Udir mi parve un mormorar di fiume

Che scende chiaro giú di pietra in pietra, Mostrando l'ubertà del suo cacume »? Il sole paradisiaco, che sovrasta e accende migliaia di lucerne al modo che il sole nostro fa delle stelle, non parla all'anima; ma bene la getta nel sogno di una bellezza misteriosa e sacra il paragone, che l'accompagna: « Quale nei plenilunii sereni Trivia ride fra le ninfe eterne, Che dipingono il ciel per tutti i seni ». I « candori » si stendono in su con la cima, dando a conoscere cosí l'alto affetto che nutrono per Maria; ma questo stendersi e questo affetto dei lumi-anime non valgono « il fanciullin che vêr la mamma Tende le braccia poi che il latte prese... ». Le tre luci, che sono i tre apostoli, san Pietro, san Iacopo e san Giovanni, fermano il loro triplice concorde giro e arrestano la voce; ma questo loro arrestarsi piace assai meno del quadretto marinaio, che è nella similitudine: « Sí come, per cessar fatica o rischio, Gli remi, pria nell'acqua ripercossi, Tutti si posan al sonar d'un fischio ». L'altra gloriosa ruota di beati, tra i quali è san Tommaso, si muove e rende voce a voce con dolcezza che non può esser conosciuta se non in paradiso; ma a noi si fa ben sentire la dolcezza e grazia che è nel paragone con la sveglia del mattino, con l'orologio, di cui «l'una parte l'altra tira ed urge, *Tin tin* sonando con sí dolce nota Che il ben disposto spirto d'amor turge ». Uno « schiarato splendore », che è appunto san Giovanni, si spicca dalla compagnia con cui gira, e viene innanzi agli altri due: ciò che sopravanza non è il sorgere e l'andare dello schiarato splendore, ma « come surge e va ed entra in ballo Vergine lieta, sol per farne onore Alla novizia... », e Beatrice che, simile alla novizia, tien l'aspetto nei danzanti, « pur come sposa tacita ed immota ». Gli esempî si potrebbero accrescere, e sarebbe cosa superflua, perché ogni lettore li ha presenti.

Tanta è questa poesia che penetra dappertutto nello schema rappresentativo-dottrinale del mondo della luce, da

far che chiunque l'abbia accolta in sé, disdegna di pur confutare il volgare giudizio onde si nega virtú poetica al *Paradiso* o si considera la poesia del *Paradiso* inferiore a quella delle altre cantiche. Certamente è una poesia per gran parte diversa dalle precedenti, non solo perché ogni poesia rappresenta una varietà singolare, ma anche in quanto, presa nel complesso, ha, come si è già accennato a suo luogo, una fisionomia che la distingue da quelle delle altre due, similmente prese. Nell'*Inferno* dominano gli affetti acri e violenti (e abbondano più che nelle altre i motivi pratici), nel *Purgatorio* gli affetti teneri e miti, nel *Paradiso* quelli gioiosi ed estasianti; e gli accenti onde questi suonano sono incomparabili a quelli degli altri, e il critico non può, nuovo Paride, assegnare a una delle tre dee il pomo della bellezza. Non rimane dunque se non che si prenda a indagare, come più volte si è indagato o fantasticato, a quali persone o in quali età della vita l'una cantica torni meglio gradita delle altre e piú appropriata; ma tale indagine non ci par seria, e perciò la lasciamo andare.

Diversa fisionomia anche riceve, nel *Paradiso*, la rassegna delle anime dei beati e dei santi, che formano parallelo a quelle dei dannati e dei purganti nelle altre due cantiche: rassegna che mette capo, pei dannati, a Lucifero, pei purganti a Beatrice, e per le anime del Paradiso, a Maria, Cristo e Dio. Poiché la passione che abbiamo chiamata umana, della virtú mista di debolezza o della debolezza e malvagità mista di virtú, muore quasi all'entrata del Paradiso, la nuova rassegna non può svolgersi altrimenti che come celebrazione di « perfetti » o di pervenuti a perfezione, dei sacri dottori, degli apostoli, dei difensori della fede, dei saggi re e imperatori e buoni principi, e simili: ossia come una serie di encomî. Poca varietà e poca ampiezza consente l'encomio; e, infatti, nel *Paradiso*, i nomi dei personaggi si seguono con qualche ragguaglio che serve a individuarli

storicamente, col ricordo di taluna opera da loro compiuta, col rilievo di qualche tratto del loro carattere. Giustiniano è colui che, ispirato da Dio, « d'entro alle leggi trasse il troppo e il vano »; Graziano, il dottore che « aiutò l'uno e l'altro foro »; Orosio, l'« avvocato dei tempi cristiani, Del cui latino Augustin si provvide »; Sigieri, uno spirito che, « in pensieri Gravi, a morir gli parve venir tardo »; Gioachino, il calavrese abate, « di spirito profetico dotato »; san Iacopo, « il barone Per cui laggiú si visita Galizia »; l'evangelista Giovanni, quegli che « giacque sopra il petto Del nostro Pellicano » e d'in su la croce fu « eletto al grande uffizio »; l'alto Arrigo, l'imperatore che « a drizzare Italia, Verrà in prima ch'ella sia disposta ». Quando, in rari casi, come in quello dei due santi di recente efficacia storica, san Francesco e san Domenico, l'encomio si amplia, esso prende forma e andamento di panegirico: panegirico recitato da un pulpito che è il cielo, da sacri oratori quali san Tommaso e san Bonaventura.

Nel loro genere, questi due rifacimenti di panegirici sono due capolavori; ma non bisogna cercarvi piú che il genere non comporti, piú che l'intonazione del pio encomio non permetta, e bisogna accettare gli artificî che esso richiede. Comincia quello di san Francesco, — dopo un preambolo che dichiara il significato generale dell'ufficio assegnato dalla Provvidenza a quei due santi e che propone l'argomento particolare, — con la descrizione del luogo in cui nacque il santo, la fertile costa che pende dall'alto monte tra i fiumicelli Tupino e Chiascio: procedimento a cui di rado ricorre il poeta nelle altre cantiche e qui assai spesso, ed è dettato talvolta dal bisogno dell'informazione storica, ma piú ancora dall'altro dell'abbellimento alquanto estrinseco e oratorio. La nascita dell'eroe su quella costa è metaforeggiata come il sorgere del sole, e Assisi come un Oriente. E la metafora continua ancora per un tratto,

ma poi si tramuta in quella di un giovinetto che, ribelle al padre, s'innamora di tal donna a cui nessun altri apriva le porte del gradimento, e di questa donna o idea si fa poi la storia nei secoli; finché, ottenuta con l'iperbole e col mistero l'attenzione dell'ascoltatore e suscitata in esso la brama di sapere, si rivelano i nomi dei due amanti: Francesco e Povertà. Si passa poi a descrivere quell'unione proprio come di due sposi felici, nella loro concordia e loro lieti sembianti, nel loro « amore e maraviglia e dolce sguardo », nei pensieri santi di cui erano cagione in chi li vedeva, e nell'affetto che s'accendeva al loro passaggio per quella donna già disprezzata, tanto che molti si scalzavano e correvano dietro lo sposo, « sí la sposa piace »: argutezza oratoria. Seguono i momenti principali della vita di Francesco: l'andare in giro con la sua donna e con gli scalzi seguaci; il presentarsi dell'umile fraticello al papa, al quale aperse « regalmente » la sua « dura intenzione »; l'approvazione rinnovatagli da Onorio; la fede cristiana da lui predicata alla presenza del Soldan superba; il ritiro alla Verna; la morte, quando egli raccomanda ai suoi frati, « come a giusto rede », la sua donna piú cara, e comanda che l'amino « a fede », e sopra il « grembo » di lei, cioè sulla nuda terra, spira, e in lei, cioè nella terra, vuol esser senza bara seppellito. Anche qui in ultimo, come suole nell'oratoria, le immagini si alternano e non bene si accordano, e mirano a ottenere caso per caso l'effetto, che, nel panegirico, è l'edificazione devota. Similmente, il panegirico di san Domenico, dopo la ripresa del concetto che è a capo dell'altro, s'inizia con la descrizione del luogo natale dell'eroe: descrizione fisica e politica insieme e alitata da poesia (come sono anche alcuni punti del precedente panegirico); e narra di un nuovo sposalizio, in cui la donna è la Fede, e spreme i significati etimologici dei nomi dell'eroe e dei genitori di lui. L'uno e l'altro panegirico hanno una conclusione o un'aggiunta di qualità

pratica, che è il biasimo contro i decaduti e corrotti seguaci e rappresentanti moderni degli ordini fondati dai due santi, del francescano e del domenicano. — La forma letteraria del panegirico si volge in nobilissima preghiera nell'orazione dell'ultimo canto, in cui san Bernardo, con umiltà dignitosa, chiede alla Vergine grazia e forza per la creatura mortale, che gli è accanto.

Ma se la rassegna delle anime, ridotta a serie d'encomî, ha pochi motivi ed è capace di poco svolgimento, e perciò prende poco spazio, l'elemento dottrinale, che entrava per incidente nelle due prime, nella terza cantica si allarga e par quasi riempirla tutta. Per una logica inferenza, Dante dové pensare che il Paradiso è non solo il luogo della gioia infinita, ma anche quello della verità e delle piú alte cogitazioni e dottrine, dove ogni difficoltà che turbi l'intelletto si appiana, ogni oscurità si schiarisce; e cosí diè libero corso a ciò che aveva preso tanta parte del suo intelletto, e per cui egli aveva frequentato dispute di frati e di professori, letto testi e interpetri, proposto questioni e soluzioni e disputato esso stesso. Una gran quantità di spiegazioni dottrinali, appartenenti alla teologia, filosofia, scienza fisica e scienza morale e politica del suo tempo, si stende dall'un capo all'altro della cantica: sul modo in cui si sale a Dio e che è movimento spontaneo e rapido, quando l'anima non sia inclinata al basso dal peso dell'imperfezione; sulla ragione, non fisica ma teologica, delle macchie planetarie; sull'assegnazione delle anime in particolari luoghi del cielo e sul pieno godimento che tutte hanno della beatitudine in Dio; sul simbolico collocamento delle anime nei pianeti; sul soggiacere alla violenza, e sull'ombra di responsabilità e di colpa, che è sempre in quel soggiacere; sul modo in cui i voti possono legittimamente commutarsi; sulla giustizia della morte di Gesú e sulla giustizia della vendetta contro gli esecutori di essa; sulle varie disposizioni naturali

degli uomini, ordinate dalla provvidenza divina, e sul danno di storcerle a fine alieno; sul significato dell'asserito primato di Salomone nella scienza di fronte ad Adamo e Gesú; sulla risurrezione dei corpi e l'accrescimento di gaudio che essa apporterà nella visione e fruizione di Dio; sul mistero imperscrutabile dei buoni, condannati per non avere avuto battesimo, e sulla predestinazione; sulle definizioni ortodosse della Fede, della Speranza e della Carità; sulla prima lingua parlata dall'uomo; sul Primo mobile, che è fuori del tempo e dello spazio e produce spazio e tempo; sulla creazione degli angeli e delle altre sostanze; sull'ordine dei beati e sul posto che spetta ai morti bambini; e altre questioni e dottrine, incluse o richiamate da queste.

Poesia didascalica, già si è detto, ma poesia, in quanto cioè, diversamente che nella prosa, il motivo che vi domina non è l'indagare e l'insegnare che la mente opera, ma la rappresentazione dell'atto dell'indagare e insegnare, la virtú di quest'atto, che si compiace e gioisce di sé stessa e che delle cose insegnate si vale appunto come di materia per asserire sé stessa. Perciò Dante dalla prosa del *De Monarchia*, del *De vulgari eloquentia* e del *Convivio* sale al verso della *Commedia*: la forma, ossia la poesia, ora gl'importa, come poeta che egli è, assai piú che la materia, per grandemente che questa gl'importasse, come a filosofo, teologo e politico: anche qui, le dottrine sono il libretto, sul quale egli compone la sua musica. L'insegnamento, come si è mostrato in occasione dei primi saggi che abbiamo incontrati di tale poesia, è posto in iscena e dramma: il che meglio si può vedere in questa terza cantica, nella quale a volta a volta Beatrice, san Tommaso, Salomone, san Pier Damiano, san Bernardo o altri tengono le parti del docente. Si sente, in quei discorsi o lezioni, il moto dello spirito dell'insegnante, che introduce e svolge i concetti nella mente del discepolo, e che di grado in grado innalza

il discepolo a sé e lo fa pensare con lui. Per esempio, nel discorso di Beatrice sulla cagione delle macchie nella luna: — due casi sono possibili; questo non è, e, se non è neppur quest'altro, « falsificato fia lo tuo parere »; — ora che ti ho liberato da ogni errore, e ho compiuto la parte negativa del mio assunto, ti voglio « informar di luce sí vivace Che ti tremolerà nel suo aspetto »; — attenti a questo passaggio: « Riguarda bene a me sí come vado Per questo loco al ver che tu desiri... ». E si sente la soddisfazione dell'ordine mentale che sorge e s'asside alfine sul disordine; e la gioia della verità posseduta, che s'irraggia di splendore, si fa bella, si compone in quadro. La cagione delle macchie lunari è trovata: è l'intelligenza motrice, che forma diversa lega coi diversi corpi planetarî: quella virtú, che deriva da lieta natura, luce pei corpi, « come letizia per pupilla viva ».

Altro esempio. San Tommaso ha letto a Dante nell'anima la difficoltà in cui è intoppato e il dubbio in cui si travaglia nel cercar di dare senso di verità a due sue proposizioni; e, schiaritagli la prima, passa alla seconda. Vi passa come chi si è dispacciato da una prima fatica e lietamente si accinge alla seconda: « quando l'una paglia è trita, Quando la sua semenza è già riposta, A batter l'altra dolce amor m'invita ». E, anzitutto, riassume e rassoda ciò che il discente tiene per vero ed è vero, e poi, raccostatolo alla sua proposizione, fa risaltare l'apparente contrasto che ne nasce: « E però ammiri ciò che io dissi suso... ». Viene un'esortazione a stare attenti, e a ben aguzzare la mente, per cogliere il punto della difficoltà, dove l'apparente contradizione si risolve in accordo reale: « Ora apri gli occhi a quel ch'io ti rispondo, E vedrai il tuo creder e 'l mio dire, Nel vero farsi come centro in tondo ». Si svolge la dottrina che è da porre a fondamento: « Ciò che non muore e ciò che può morire, Non è se non splendor di quella idea, Che par-

torisce amando il nostro Sire... »: sulla prima deduzione della quale non c'è luogo a disputa. Ma, se ci si fermasse qui, si potrebbe a ragione muovere un'obiezione, che è già nella mente del discente; e, affinché questo non accada, il primo detto dev'esser compiuto con una distinzione, mercé cui tutto si fa chiaro e inconfutabile: « Con questa distinzion prendi il mio detto... ». Il docente continua con un ammonimento pedagogico al discente, perché vada cauto nell'affermare e nel negare, e intenda la necessità del ben distinguere, e non s'affretti a conchiudere, e badi all'affetto, all'amor proprio, che induce a ostinarsi nell'errore, nel quale si era dapprima incorsi per semplice precipitazione. L'ammonimento trapassa in divagazione, quasi risponda a intimi pensieri e ricordi ed esperienze di chi parla; si allarga, con la esemplificazione, nei campi della storia; si raccoglie, infine, sopra un caso speciale, il giudizio temerario che si suol portare sulla malvagità di questo o quell'individuo, sulla sua salvezza o perdizione. E in esso percorre rapidamente due toni; e prima s'innalza, ammirando la forza quasi miracolosa del bene, e insieme riconoscendo la impensata e tragica vittoria, che la contraria forza del male ottiene a sua volta: « Ch'io ho veduto tutto il verno prima Il prun mostrarsi rigido e feroce, Poscia portar la rosa in sulla cima; E legno vidi già dritto e veloce Correr lo mar per tutto suo cammino, Perire alfine all'entrar della foce »; — e a un tratto s'abbassa nel satirico e familiare e sprezzante: « Non creda monna Berta e ser Martino Per vedere un furare, uno offerere, Vederli dentro al giudizio divino... ». Dante conosce lo stimolo del dubbio e il bisogno della verità e la soddisfazione di averla conseguita; ed esprime questo ritmo dello spirito in alti modi: « Giammai non si sazia Nostro intelletto, se 'l Ver non lo illustra... Posasi in esso come fiera in lustra, Tosto che giunto l'ha... Nasce per quello a guisa di rampollo, A piè del vero, il dubbio; ed

è natura Ch'al sommo pinge noi di collo in collo ». Mirabili paragoni anche qui scolpiscono gli atti dei personaggi che fanno da guida, da istruttori, da ascoltanti, e insieme li ampliano a eterni moti delle cose: com'è quello dell'uccello che, dal nido dei suoi dolci nati, « previene il tempo in su l'aperta frasca », mirando fiso, con ardente affetto, verso l'aspettato sorgere del sole; e l'altro della « fronda che flette la cima Nel transito del vento, e poi si leva Per la propria virtú che la sublima ».

In un gruppo di spiegazioni dottrinali, verso la fine della cantica, si ha una scena di scuola, diversa dalle consuete: il discente non se ne sta piú all'ascoltare o al chiedere schiarimenti, ma è lui che, interrogato, viene esponendo e ragionando le tesi dottrinali. Beatrice, che lo ha finora istruito e fatto istruire, presenta il suo ormai ben preparato scolaro a un gran maestro, a colui al quale nostro Signore lasciò le chiavi del regno dei Cieli, a san Pietro; e lo prega di esaminarlo sul concetto di Fede. Dante, che ode la richiesta e vede il santo consentire, già si appronta, raccoglie le sue idee, s'arma di ogni ragione, come fosse per l'appunto in un'aula di università: « Sí come il baccellier s'arma e non parla, Fin che il maestro la quistion propone, Per approvarla, non per terminarla ». C'è nuovamente, in questa scena, quel lieve lampeggiar di sorriso, che abbiamo notato molte volte nel corso del triplice viaggio. La scena paradisiaca è affatto umana: un uomo illustre, un gran dotto, bonariamente interroga un fanciullo su cose elementari. E bonariamente, e incoraggiando, san Pietro comincia: « Di', buon cristiano, fatti manifesto: Fede che è?... ». E il fanciullo, alquanto timido, si volge verso colei che gli è maestra, ed ella lo esorta col sembiante: « perch'io spandessi L'acqua di fuor del mio interno fonte ». Le risposte del bravo ragazzo sono una per una approvate e lodate dall'esaminatore, che a ogni risposta fa seguire una nuova

domanda, col desiderio che quegli si faccia sempre piú onore; mentre il candidato sale via via dalla timidezza alla sicurezza e dal rispondere secondo la lezione appresa all'eloquenza entusiastica e personale: « Quest'è il principio, quest'è la favilla Che si dilata in fiamma poi vivace, E, come stella in cielo, in me scintilla ». Al che, come il signore abbraccia il servo tosto che questi ha finito di annunziargli una buona novella, san Pietro, il buon esaminatore, ricinge Dante tre volte del suo lume, benedicendolo col canto, e il candidato è tutto lieto, soddisfatto di sé: « sí nel dir gli piacqui! ».

Nell'ultimo canto, si giunge all'opposto di questo procedere dottrinale e dimostrativo: alla intuizione o visione della somma verità, della ragione di tutte le cose, di Dio, nel quale sostanze e accidenti, e tutto quanto si dispiega nell'universo, è legato e unificato. Il poeta non può rendere in termini logici ciò che vide, e che è ultralogico; non può ritrarlo come allora lo vide, perché gli balenò in un istante, per grazia concessagli, e subito si richiuse come mistero. Non gli rimane se non il residuo emozionale di quel che provò in quell'istante, come dopo un sogno che non piú si ricorda e pur se ne risente la commozione: «... quasi tutta cessa Mia visione, ed ancor mi distilla Nel cuor lo dolce che nacque da essa ». Qualche traccia di ciò che vide è nella varia vivacità del piacere che sopravanza: « La forma universal di questo nodo Credo ch'io vidi, perché piú di largo, Dicendo questo, mi sento ch'io godo ». Ripassa, come tastando, con la mente su sé stesso immemore, e il cuore balza all'accenno delle varie domande, e risponde col ricordo ancora vibrante della gioia provata.

Alla poesia didascalica (o piuttosto, come si dovrebbe dire, alla « poesia della didascalica ») dà la mano la poesia dell'oratoria, di cui anche è cosparsa la terza cantica, nelle forme della deplorazione, della invettiva, della satira. Giustiniano rimemora la storia e la gloria dell'idea imperiale

romana per condannare in uno i guelfi che le si oppongono e i ghibellini che dicono di seguirla; Carlo Martello nota di avarizia e mala signoria suo fratello, il re Roberto di Napoli; Cunizza annunzia i castighi che attendono le popolazioni della Marca trivigiana; Folchetto fa un'uscita contro la cupidigia del clero; l'aquila composta di luci beate accusa i vizî e la malvagità di tutti i contemporanei principi cristiani; san Pier Damiano, il lusso e la corruttela dei prelati; san Benedetto, la decadenza dei monaci benedettini, come prima san Tommaso e san Bonaventura quella dei francescani e dei domenicani; san Pietro fulmina contro l'osceno strazio che i suoi successori fanno della Chiesa di Roma; Beatrice lamenta il perdersi negli uomini dell'innocenza e della fede a cagione della mancanza d'ogni guida; e, piú in là, satireggia i predicatori sacri e i loro sconci e buffoneschi modi. Perché tutto questo, che presso altri scrittori e verseggiatori è semplice oratoria, suona qui come poesia? Perché è la poesia del carattere di Dante, del suo disdegno, della sua amarezza, del suo disprezzo, dell'attesa di vendetta e di futuro bene, che, come stella in cielo, a lui scintilla nell'anima.

Quelle invettive, quelle satire, quelle esclamazioni e imprecazioni, gli escono veementi e pur sempre composte in una superiore armonia. Le immagini sono vivacissime. Il fiorino che Firenze ha coniato, il fiorino che simboleggia la nuova economia del danaro la quale aveva colà il suo centro, è il « maledetto fiore », che ha disviato pecore e agnelli e convertito i loro pastori in lupi rapaci. I preti e i frati sono mostrati, negletti i Vangeli e i Santi Padri, tutto ansiosi a consultare e frugare i volumi delle Decretali, « sí che pare ai lor vivagni », ai loro margini logori delle dita che volgono incessantemente quei fogli. I grassi prelati, pasciuti negli ozî e affogati nei diletti della gola, « or voglion quinci e quindi chi rincalzi... e chi gli

meni, Tanto son gravi, e chi di rietro gli alzi ». La beffa scoppia innanzi alla pittura che il poeta è venuto abbozzando: « Cuopron dei manti lor gli palafreni, Sí che due bestie van sotto una pelle ...»; e agli incappucciati, che salgono sui pulpiti a predicare con motti e con iscede e si gonfiano pel facile e grossolano successo che ottengono, si fa spuntare dietro il cappuccio tal uccello (il diavolo) che, se il volgo lo vedesse, misurerebbe quanto affidamento meritino le perdonanze che quelli dispensano. Altre volte prevale l'indignazione, come al vedere la sposa di Cristo, la Chiesa, allevata col sangue dei primi pontefici (« del sangue mio, di Lin, di quel di Cleto »), usata ad acquisto d'oro, e le somme chiavi divenute segnacolo in vessillo per combattere contro popoli cristiani; o si rabbrividisce d'orrore, come al notare, nel corrotto costume dei tempi, perdersi presto l'innocenza, onde « tal che, balbuziendo, ama ed ascolta La madre sua », non appena è cresciuto in età, brama « vederla sepolta ». L'animo offeso prorompe: « O pazienza, che tanto sostieni! ». « O difesa di Dio, perché pur giaci?... » Ma egli sa e si richiama alla mente, placamento e conforto, che l'alta Provvidenza non tarderà a scendere al soccorso; che il Vaticano e l'intero territorio di Roma, tomba di santi e di martiri, « tosto libero fia dall'adultéro »; che « vero frutto verrà dopo il fiore ».

La poesia che potrebbe dirsi « personale », della quale la persona stessa e la vita del poeta, e i suoi saldi convincimenti e le sue aspettazioni e speranze porgono la materia, non ha solo questa corda della *indignatio*, perché Dante si conosce depositario ed esecutore d'una missione, si sente poeta, e si sente profeta, o, tutt'insieme, poeta-profeta, poeta-vate, che con la sua parola annunzierà la verità e preparerà gli uomini alla giustizia. Egli guarda dunque sé stesso nell'atto di questa missione, e prende speranza, consolazione e interiore dignità dal considerare l'esser suo. A

principio del *Paradiso* Dante si ricolloca nella compagnia dei grandi poeti, pari a quella dei grandi imperatori e breve come quella, invocando per sé quell'alloro che il dio della poesia dovrebbe concedergli, lieto che alcuno lo desideri e con tutte le proprie forze lo cerchi. Verso la fine, si sogna reduce, riaccolto nella sua Firenze, nel bell'ovile in cui dormí agnello, canuto ma cinto di gloria, incoronarsi di quel lauro sulla fonte stessa del suo battesimo: acuta nostalgia, tacita implorazione, sentimento di aver bene meritato, gioia del riconoscimento e del trionfo palpitano in questo sogno di finale conciliazione con gli uomini e con le cose, nel quale piú volte dové consolarsi il suo animo affaticato. Ma, dove tutto il suo complesso sentire per la patria, il suo amore e il suo dolore, tutta la sua vita di cittadino, erge a sé stessa il monumento, è nel mezzo della cantica, nell'episodio di Cacciaguida.

La Firenze di un lontano, ma non troppo lontano passato, gli torna innanzi, in quell'incontro, evocata dalla parola del suo antenato, del primo di cui ha notizia e che, come è uomo dei tempi eroici e santi, un crociato morto in battaglia contro gli infedeli, cosí gli parla « non con questa moderna favella », ma con inflessioni e modi arcaici e pur cari, e in latino. Quella Firenze sobria e austera, dai semplici e innocenti costumi, era non altro che il miraggio del suo ideale, la bella favola del suo desiderio; ma egli la teneva invece realtà, realtà perduta e invocata e da restaurare. E assedia di domande il suo antenato sulla forma dell'abitato d'allora, sulla popolazione, sulle famiglie cospicue, e beve quei particolari, quei nomi, quelle minute circostanze, proprio come un amoroso ricercatore delle memorie del luogo natio, delle memorie che parlano al cuore, e fanno sentire l'aristocratico e il sacro dell'antico, e, in quell'antico, ritrovare la propria radice, la propria « nobiltà di sangue », e gloriarsene. Ma di continuo, tra gli aspetti

dell'antico, balenano quelli, opposti, del nuovo e moderno: la città dilatata fuori della prima cerchia, la popolazione cresciuta al quintuplo e mista di villani e di procaccianti, i mercanti e banchieri che vanno e vengono da Firenze per tutte le terre piú lontane e introducono nuovi e forestieri costumi, i tanti nomi illustri di famiglie, che ora non si odono piú o sono portati da poveri e assai diversi discendenti. Questo contrasto è la sottintesa ragione del dramma della sua vita di cittadino e della catastrofe con la quale per allora si era chiusa: l'esilio. E l'esilio, con l'angoscia del distacco, con la povertà, con la compagnia malvagia e scempia, con le umiliazioni, e insieme coi lenimenti che buoni soccorritori vi apportano, è delineato a grandi tratti da un animo sensibilissimo, che soffre di tutte le punture, e quasi s'intenerisce su sé stesso (« Tu lascerai ogni cosa diletta Piú caramente... Tu proverai sí come sa di sale Lo pane altrui... »), ma tutte le sostiene e contiene: « ben tetragono ai colpi di ventura ». Le sostiene per quella dignità di sè medesimo della quale è costantemente compreso, per quella speranza che è anche maggiore dell'altra, affatto privata e contingente, del ritorno nella sua città, la speranza dell'immortalità e della gloria, dell'approvazione e lode dei dí futuri. Egli, come tutti i grandi, vive, piú assai che nel presente, nel futuro e dice a sé stesso: « E s'io al vero son timido amico, Temo di perder vita tra coloro, Che questo tempo chiameranno antico ».

Ciò che nel *Paradiso* non si trova, perché è estraneo all'anima di Dante, è la fuga dal mondo, il rifugio assoluto in Dio, l'ascetismo. Egli non vuol fuggire il mondo, ma istruirlo e correggerlo e riformarlo, e dargli a compimento la beatitudine celeste. Sentiva, senza dubbio, la bellezza e il gaudio di questa, ma sentiva altrettanto il mondo e le sue opere e le sue passioni; neppure nell'empireo, esprimendo il suo stupore al trovarsi trasportato dall'umano al

divino, si dimentica di Firenze, e l'umanità gli si particolareggia e impicciolisce nella società fiorentina (« e di Fiorenza in popol giusto e sano »). Quando i due mondi, il cielo e la terra, il divino e l'umano sono da lui accostati ed entrano perciò in aperto contrasto, non si può dire che il divino vinca davvero e soverchi l'altro o lo dissolva e annulli. San Tommaso gli ha mostrato, nella sfera del sole, le anime dei dotti in divinità e ricordato le loro sublimi speculazioni; il poeta, rapito tra i fulgori di questi spiriti e la dolcezza dei loro canti, è traversato a un tratto dall'immagine della vita mondana. In quell'istante, in cui egli, sciolto da ogni cosa terrena, se ne sta con Beatrice, intento alla gloria celeste, che cosa fanno i suoi simili, gli uomini? Egli li scorge laggiú, sulla terra: chi discute nei tribunali, chi attende a medicina, chi fa il prete, chi cerca di prevalere con la forza o coi sofismi, chi ruba, chi traffica, chi sguazza nei diletti della carne e chi ozia: è tutta la vita dell'operosità e della cupidigia e dei piaceri umani. Ma, sebbene il poeta chiami quelle le « insensate cure dei mortali », il sentimento che anima queste terzine è di maraviglia, come di due mondi che non si riesca a mettere in armonia. Com'è strana la realtà! Da una parte, il Cielo ci chiama e ci gira intorno mostrando le sue bellezze eterne, e dall'altra, l'occhio pur a terra mira, e non si vuol distaccare da quell'ardente e caro mirare. Salendo piú in su nei cieli, egli scorre con lo sguardo per tutte le sette sfere, e vede « questo globo », lo vede tale che egli sorride del « suo vil sembiante »; e, nel volgersi lassú con gli « eterni Gemelli », col segno dei Gemini, misura con l'occhio « l'aiuola che ci fa tanto feroci », tutta, « dai colli alle foci », e se ne distorna subito dopo per riposare gli occhi negli occhi belli di Beatrice. Anche qui, il disprezzo non è tutto disprezzo: quella aiuola è pur la sua aiuola, egli la riconosce come la casa in cui vive, ed essa « ci fa tanto feroci », fa feroce lui come gli altri, riempie

di vorace passione gli uomini tutti. Al lume dell'eterno, può apparire cosa piccola e vile, e pure quella cosa piccola e vile attira con forza poderosa e misteriosa; e l'efficacia di questa forza si afferma in ogni parte dello stesso poema che egli è venuto componendo. Quando, un'altra volta, riguarda verso la terra, rivede « di là da Gade » il « varco folle d'Ulisse », di quell'Ulisse di cui aveva cosí altamente cantato; e par che risenta ancora l'attrattiva delle voluttuose favole antiche, scorgendo, poco lungi, il luogo donde la giovinetta fenicia partí sul dorso del toro divino pel suo viaggio d'amore, vagheggiata, bramata, rapita: « il lito, Nel qual si fece Europa dolce carco ».

VI

CARATTERE E UNITÀ DELLA POESIA DI DANTE.

Con questa scorsa attraverso le tre cantiche non si è voluto certo (e chi potrebbe mai proporsi tal cosa?) dar fondo a tutta la poesia della *Commedia*, ossia descriverla in ogni parte, ma solamente segnare le cime varie e diversamente conformate della immensa giogaia, affinché la caratteristica dello spirito poetico dantesco, nel quale è stata da noi riposta la vera unità del poema, non suoni a vuoto e non svanisca nel generico, per mancanza di riferimenti precisi e particolari nella mente di chi legge.

Che cosa è, dunque, questo spirito dantesco, l'ethos e il pathos della *Commedia*, la «tonalità» che le è propria? È — si può dire in brevi e semplici parole — un sentimento del mondo, fondato sopra una ferma fede e un sicuro giudizio, e animato da una robusta volontà. Quale sia la realtà, Dante conosce, e nessuna perplessità impedisce o divide e indebolisce il suo conoscere, nel quale di mistero è solo quel tanto a cui bisogna piegarsi reverente e che è intrinseco alla concezione stessa, il mistero della creazione, provvidenza e volontà divina, che si svela solo nella visione di Dio, nella beatitudine celeste. A Dante parve forse talora che anche questo mistero gli si diradasse, negli attimi in

cui provò o immaginò mistici rapimenti; senonché questa mistica cognizione nella sua poesia si traduceva, e doveva tradursi, in modo negativo, come racconto di un'esperienza che si sia fatta di cose ineffabili. E parimente egli sa come convenga giudicare i varî affetti umani e come verso di essi comportarsi, e quali azioni approvare e compiere, e quali biasimare e reprimere, per rivolgere a verace e degno fine la vita; e la sua volontà non tentenna e oscilla tra ideali discordanti e non è straziata da desiderî che la tirino in parti opposte. I dissidî e contrasti, che noi possiamo scoprire nei suoi concetti e nei suoi atteggiamenti, sono nel profondo delle cose stesse, si svolgeranno nella storia ulteriore, ma in lui rimangono in germe, non sviluppati, e non appartengono alla sua coscienza, che è coscienza compatta e unitaria: fede salda e abito costante, sicurezza del pensare e dell'operare. Ma in questa robusta inquadratura intellettiva e morale si agita, come si è detto, il sentimento del mondo, il piú vario e complesso sentimento, di uno spirito che ha tutto osservato e sperimentato e meditato, è a pieno esperto dei vizî umani e del valore, ed esperto non in modo sommario e generico e di seconda mano, ma per aver vissuto quegli affetti in sé medesimo, nella vita pratica e nel vivo simpatizzare e immaginare. L'inquadratura intellettiva ed etica chiude e domina questa materia tumultuante, che ne è interamente soggiogata, ma come si soggioga e incatena un avversario poderoso, il quale, anche sotto il piede del dominatore, anche tra le catene che lo stringono, tende i suoi muscoli forti e si compone in linee grandiose.

Non altro che l'atteggiamento spirituale che si è cosí definito hanno presente e si sforzano di cogliere e determinare le varie altre definizioni, che s'incontrano sparsamente presso critici e interpetri, circa il carattere della poesia dantesca. E come non vedere in niun modo ciò che è cosí reale ed effettuale e patente? La verità si fa valere sempre,

o, per lo meno, traluce con molti bagliori. Senonché quelle formule si sforzano all'intento e mal vi riescono, perché o adoperano concetti inadeguati, o fanno ricorso a metafore, o si perdono in astrattezze e in cataloghi di astrattezze. Si suol osservare, per esempio, che Dante ritrae non il divenire ma il divenuto, non il presente ma il passato; e che cos'altro si vuol dire con questa astrusa distinzione, o che cos'altro è in fondo alle osservazioni che l'hanno mossa, se non per l'appunto che, in Dante, tutti gli affetti sono contenuti e assoggettati a un generale pensiero e a una costante volontà, che ne supera la particolarità? Ma questa energica rappresentazione di una forza che supera e domina una forza è pure, come ogni poesia, rappresentazione di un divenire e non di un divenuto, di un moto e non di una stasi. Si suol dire che Dante è sommamente oggettivo; ma nessuna poesia è mai oggettiva, e Dante, come si sa, è sommamente soggettivo, sempre lui, sempre dantesco; sicché, evidentemente, « oggettività » è, in questo caso, una vaga metafora per designare l'assenza di turbamento e di dissidio nella sua concezione del mondo, il suo pensare con nitidezza e il suo volere con determinatezza e perciò il suo rappresentare con netti contorni. Si suol osservare che è proprio di Dante l'abolire ogni distanza di tempi e diversità di costumi, e uomini e avvenimenti di ogni tempo collocare sullo stesso piano: la qual cosa torna a dire che egli misurava le cose mondane di ogni tempo e di ogni sorta con unica e ferma misura, con un definito modello di verità e di bene, e proiettava il transeunte sullo schermo dell'eterno. Si enumerano i caratteri della forma dantesca, l'intensità, la precisione, la concisione e simili; e certo chi domina con la forza del volere le forti passioni esprime qualcosa di vigoroso e d'intenso, e, poiché le affisa e conosce, è preciso, e, poiché non si perde nelle loro minuzie, è conciso; ma contentarsi di tali enumerazioni di caratteri varrebbe attenersi

all'estrinseco. Si suol chiamarlo « poeta scultore », e non già « pittore »; e, certo, quando per l'atto dello scolpire e per lo strumento dello scalpello s'intende il gesto virile, vigoroso, robusto, risoluto, a differenza del dipingere a grand'agio col « lievissimo pennello » (come Leonardo ritraeva la sua arte), Dante sarà bene scultore e non pittore; delle immagini, che piace adoperare, non si disputa, se anche logicamente e criticamente siano prive di senso, com'è privo di senso il famoso parallelo tra Dante e Michelangelo. È noto un luogo dell'*Ottimo Comento*: « Io, scrittore, sentii dire a Dante che mai rima nol trasse a dir altro da quello ch'aveva in suo proponimento, ma ch'elli molte e spesse volte facea da vocaboli dire nelle sue rime altro che quello che erano appo gli altri dicitori usati di esprimere ». *Verba sequentur*, e, se non seguono pronte, sono trascinate a forza, come aggiungeva il Montaigne. Anche quando si afferma che il carattere e l'unità della poesia dantesca stanno per intero nel metro, su cui il poema è cantato, nella terzina, incatenata, serrata, disciplinata, veemente e pur calma, si dice e non si dice il vero; come sempre, del resto, in simili tentativi di cogliere l'essenza dell'arte nelle forme astrattamente concepite, tentativi che son ora in molta voga, specialmente nella critica delle arti figurative. Senza dubbio, con la terzina solamente nasce il Dante della *Commedia*, e solo in essa e per essa egli vive il dramma della sua anima; e la terzina non poté essere (com'è stato talora congetturato) da lui intellettualisticamente e volontariamente scelta in quanto allegorica della Trinità, perché, se anche egli pensò a codesta allegoria, il suo pensiero dové questa volta sovrapporsi o allearsi alla necessità della sua anima, alla spontanea mossa della sua fantasia espressiva, con la quale la terzina fa tutt'uno. Ma quale terzina? Non certamente la terzina in genere, ma quella propriamente dantesca, impastata col materiale linguistico, sintattico e stilistico proprio di Dante,

battuta con l'inflessione e l'accento che egli le dà, diversa dalla terzina adoperata da altri poeti: con la quale ovvia considerazione si fa altresí chiaro che la terzina viene ricordata in questo caso non come determinatrice per sé stessa di quella particolare poesia, ma in quanto richiama tutto l'ethos e il pathos della *Commedia*, la sua intonazione o tonalità, lo spirito di Dante.

Che questo spirito sia uno spirito austero, risponde al concetto che universalmente si ha di Dante, ed è implicito nella caratteristica segnata di sopra, perché colui che raffrena e domina le passioni è austero, e, come tale, chiude in sé una grande esperienza di dolore. Ma, quando l'immaginazione dipinge un Dante col volto perpetuamente contratto dallo sdegno, o quando i critici parlano, come hanno parlato, del suo « umor nero », della sua « misantropia », del suo « pessimismo », conviene forse ammonire a non esagerare, e giova procurar di ritoccare e di ammorbidire (come ci siamo provati a fare nel corso della nostra esposizione) qualcuna delle linee di quel ritratto tradizionale e convenzionale. Quale che Dante apparisse ai contemporanei e passasse nella leggenda, e pur concedendo che la sua faccia fosse « pensosa e malinconica », come scrive il Boccaccio, è certo, perché il poema ce lo prova, che egli ebbe nell'animo una ricchezza e varietà d'interessi che dal presente lo portavano all'antico, dalla immediatezza del vivere e soffrire al compiacersi dei ricordi eruditi e di scuola, e una ricchezza e varietà di affetti, che dai piú violenti o dai piú sublimi giungevano ai dolci e ai teneri e si stendevano ai celianti e giocosi. Ed era poeta: e il suo occhio di profugo per le terre d'Italia non guardava solo politicamente e moralmente le cose politiche e morali, ma spaziava in ogni sorta di spettacoli, godendo degli spettacoli, e si volgeva con ammirazione alle cose belle e si chinava con simpatia anche alle umili. Ed era, oltre che poeta,

specificamente artista: e l'arte studiò sempre, e vi teorizzò sopra, e si gloriò del « bello stile », e assai gioia ebbe dalla parola, dalla parola appropriata, calzante, sensuosa, che è il pensiero stesso che genera a sé, con divino fremito di creazione, il proprio corpo vivente. Ci furono dunque nel suo animo molto piú varî sentimenti, e soprattutto molto piú lietezza che non si pensi generalmente; sebbene anche quei sentimenti e quella lietezza s'inquadrassero pur sempre nel suo abito austero e fossero in esso temperati e intonati.

Su questo ethos e pathos di Dante, e sulla concezione intellettuale e le tendenze pratiche che lo condizionano, s'impianta di frequente la controversia, dibattuta non meno nei paesi stranieri che in Italia, intorno alla « modernità » o « non modernità » del suo spirito; il che, messo in termini piú esatti e chiari, vale domandare se Dante possa o no essere a noi moderni il maestro e la guida della vita spirituale, degli ideali politici e morali, e di ogni altra cosa. Ora il vero è che tutti i grandi sono maestri di vita, ma nessuno può esser tale da solo, perché ciascuno di essi è un momento della storia, e la vera maestra è la storia tutta, e non solo quella che noi di continuo ricreiamo, ma anche, e soprattutto, quella che noi, in ogni istante, creiamo. Eterna nella forma della poesia, la *Commedia* è, per altro rispetto, ossia nella sua materia, limitata dal momento storico in cui sorse e di cui si è già a suo luogo brevemente delineata la particolare fisionomia. E la considerazione di questo storico nascimento basta a discriminare ciò che in Dante c'è, che prima non era, e ciò che in lui non è, e non poteva essere, perché si formò di poi, e a togliere dal suo ritratto alcune ombre e colori, che vi sono stati malamente aggiunti.

Non c'è piú in Dante il medioevo, il crudo medioevo, cosí quello della feroce ascesi come l'altro del fiero e allegro battagliare; ché mai forse niun altro gran poema è come quello di Dante privo di passione per la guerra in quanto

guerra, delle commozioni che accompagnano la lotta militare, il rischio, lo sforzo, il trionfo, l'avventura. L'epopea medievale, il ciclo carolingio, appena vi romba di lontano, in una terzina di paragone. In cambio dell'ascesi vi si ritrova la ferma fede, rafforzata da pensiero e dottrina; in cambio dell'ardore guerresco, l'ardore civile. Queste, e non piú quelle cose, appartenevano all'età sua, all'Italia del suo tempo, o, a ogni modo, appartenevano alla sua coscienza e formavano oggetto della sua continua e intensa sollecitudine, della sua umana passione. E sebbene io abbia piú volte manifestato la mia diffidenza e ripugnanza verso le caratterologie etniche dei poeti, pur dirò che, se il nome di « germanico », del quale Dante è stato fregiato (e non solo da tedeschi, e anzi non da tedeschi per primi), s'intende simbolicamente come designazione ora dell'impeto mistico e ascetico ora dell'impeto guerriero, Dante non fu « germanico », e dovrebbe denominarsi italiano o latino o con altrettale contrapposto. Nella bellissima rievocazione che Giovanni Berchet fece, nelle *Fantasie*, dell'incontro di italiani e tedeschi a Costanza pei negoziati della pace, Dante non starebbe tra il « popol biondo » e tra i baroni che, col ferreo cappello e col busto chiuso nelle ferree maglie, « emergono segnal di un dí vetusto », ma in quel gruppo di avvolti in lunghe e semplici cappe, « sol cospicui per negri cigli accorti ».

Per altro rispetto bisogna astenersi dal troppo ravvicinare, paragonando, Dante allo Shakespeare, il primo poeta pari a lui di grandezza che s'incontri dopo di lui nella storia della poesia europea; perché lo Shakespeare, per l'appunto, rappresenta, ed è, un'altra epoca dello spirito umano, nella quale la concezione dantesca del mondo era stata sconvolta, e sulla chiarezza, che illuminava anche la necessità del mistero, si era distesa una nuova ombra di mistero, e la perplessità della mente e dell'animo, che Dante

non conosceva o aveva presto vinta, era diventata la nota dominante [1]. E, quanto ai romantici, che poi seguirono, che cosa dire? Il loro infinito non è il suo, il loro sognare non è il suo sognare, il loro stile non è il suo «bello stile», il loro «sentimento della natura» (che Iacopo Grimm perciò negava a Dante) non è il suo, e, in genere, il loro sentimento della vita è l'opposto del suo: chi legge o declama Dante romanticamente lo sfigura e tradisce. Anche qui, se «germanico» si toglie come simbolo di «romantico», Dante, come non si può dire germanico del medioevo, cosí non fu dell'ottocento. Se egli avesse conosciuto gli eroi del romanticismo, i Werther, gli Obermann e i Renati, e la loro pallida genia, li avrebbe forse messi nella «belletta negra», tra gli «accidiosi». E qualcosa dové conoscere di questa trista disposizione di spirito, che nel periodo romantico propriamente si arricchí, si complicò, si estese e ottenne ammirazione e apoteosi, ma che è di tutti i tempi; e forse esso stesso, da giovane, dové, per alcun tempo, soffrire quella malattia, e, come gli eroi romantici, per effetto della malinconia, della tristezza, dell'accidia, si lasciò andare alle dissipazioni: se tale è il significato del sonetto che l'amico Cavalcanti gl'indirizzava, rimproverandolo della «vil vita», nella quale «posava», dell'«anima invilita» e dello «spirito noioso», che s'era impadronito di lui. Ma, in ogni caso, egli si trasse presto fuori da questo smarrimento, e lo mise tra le altre sue esperienze; come mise tra le sue esperienze quelle furenti passioni amorose, delle quali parlano i suoi biografi, e ne fece l'episodio di Francesca. Nella *Commedia*, non c'è sentimentalismo di sorta, ma la gioia e il dolore e l'orgoglio e il coraggio del vivere, infrenato dal timore morale, sorretto e animato dall'alta speranza.

---

[1] Rimando per questa parte al mio saggio shakespeariano, nel volume: *Ariosto, Shakespeare e Corneille* (Bari, 1920).

Tale è, in rapidi tratti, l'immagine di Dante, l'immagine autentica, quella che si desume dalla sua stessa opera. Ma non bisogna dimenticar mai, — e qui terminando conviene ripetere, — che quella immagine, che vale a differenziare Dante da altri poeti e ad aiutare l'intelligenza e la comprensione della sua opera, ritiene, come ogni caratteristica, alcunché di angusto e, per cosí dire, di prosaico, se non la si collochi e risolva nell'amplitudine della poesia, dell'unica poesia, che non si rinserra in cosa alcuna o gruppo di cose particolari, ma spazia sempre nel cosmo. Donde il nostro rapimento ai ritmi e alle parole di Dante, anche alle più piccole e fuggevoli, che ci vengono innanzi circonfuse di quell'incanto: o che mitologizzando egli dica dell'alba « la concubina di Titone antico », che esce « fuor delle braccia del suo dolce amico », o che chiami la neve la « sorella bianca », e simili. Questo, che poi è l'essenziale, non comporta altra caratteristica che il carattere stesso universale della poesia; e in tal riguardo Dante non è piú Dante, nella sua definita individualità, ma è quella voce meravigliata e commossa, che tramanda l'anima umana nella perpetuamente ricorrente creazione del mondo. Ogni differenza, a questo punto, svanisce, e risuona solo quell'eterno e sublime ritornello, quella voce che ha il medesimo timbro fondamentale in tutti i grandi poeti ed artisti, sempre nuova, sempre antica, accolta da noi con sempre rinnovata trepidazione e gioia: la Poesia senza aggettivo. A coloro, che parlano con quel divino o piuttosto profondamente umano accento, si dava un tempo il nome di Genî; e Dante fu un Genio.

INTORNO ALLA STORIA DELLA CRITICA DANTESCA

Chi percorre in ordine cronologico i giudizî e la letteratura su Dante, dal secolo di lui via via pel quattro e cinque e seicento, pervenuto alfine innanzi alle pagine che Giovan Battista Vico, circa il 1725, scrisse sul poeta della *Commedia*, si accorge (se ha il senso di queste cose) che, con quelle, s'inizia né piú né meno che una rivoluzione nella critica dantesca.

Sembra come se, a quelle solenni parole, la statua di Dante si levi a un tratto, alta, sulla terra d'Italia. Dante (dice il Vico) è un divino poeta, affatto diverso dai verseggiatori odierni, erotici, melici e arcadici. La poesia sorge in lui dall'altezza dell'animo, che disprezza tutte le cose ammirate dagli uomini cupidi ed effeminati, rivolto solo a gloria e immortalità, e arde tutto di virtú pubbliche e grandi, segnatamente di magnanimità e di giustizia; sorge in un momento storico particolarmente favorevole, a capo di una lunga età di violente passioni e di fervida fantasia, nel tempo della spirante barbarie d'Italia. Per tal riguardo, essa non può compararsi ad altra poesia che al-

l'omerica, e Dante fu, in effetto, l'Omero del medioevo, e scrisse la sua *Iliade* nell'*Inferno*, in cui narra ire implacabili e ritrae quantità di spietatissimi tormenti, e l'*Odissea* nelle altre due cantiche, il *Purgatorio*, in cui si soffre con mirabile pazienza, e il *Paradiso*, ove si gode infinita gioia con somma pace dell'anima; e di lui, come di Omero, si credette, per il miracolo compiuto dalla sua arte, che avesse foggiato la propria lingua, trascegliendola da tutte le favelle della sua nazione. La *Commedia* è da considerare sotto tre aspetti: quello dello studio letterario, in quanto vi si attingono bellissimi parlari toscani; quello della storia, perché contiene una storia dei tempi barbari d'Italia; e, maggiore d'ogni altro, quello poetico, nel quale porge esempio di sublime poesia. Poesia che nasce tutta da vigore di fantasia; e sebbene si soglia lodare Dante di gran dottrina in divinità, questa dottrina, questa scienza filosofica e teologica, piuttosto che vantaggio, gli apportò nocumento, talché « se egli non avesse saputo affatto né della scolastica né di latino, sarebbe riuscito piú gran poeta, e forse la toscana favella avrebbe avuto da contrapporlo ad Omero », quale la latina non ebbe nel cultissimo suo Virgilio. Il modo acconcio di commentarlo è dare breve e chiara notizia delle cose, fatti e persone che egli memora, spiegare i suoi sentimenti, « entrando nello spirito di ciò che ha voluto dire », per intendere la bellezza del suo parlare poetico, e « tralasciare ogni morale e molto piú altra scienziata cognizione » [1].

---

[1] Si vedano *Scienza nuova* (1725), l. III, c. 26, *Scienza nuova seconda*, ed. Nicolini, pp. 477, 727, 733, 734, 750, la lettera al Degli Angioli del 26 dicembre 1725, e il *Giudizio su Dante*, scritto a proposito di un nuovo commento della *Commedia*, e che è del 1728 o 29 (per questa data *Critica*, XVI, 156). Cfr. Croce, *La filosofia di G. B. Vico* (Bari, 1911), c. XVIII.

Cosí non si era mai, fin allora, guardato Dante. Non già, beninteso, che l'autore del poema sacro non fosse generalmente sentito e affermato poeta e gran poeta, e non lo si vedesse e ritraesse nella sua singolare fisionomia: l'ammirazione che comincia già presso i contemporanei, il capitolo che Giovanni Villani gli consacrò nella *Cronica* come a insigne avvenimento di quei tempi, le pubbliche letture, i moltissimi commenti, la popolarità ottenuta, le imitazioni che si fecero della sua opera, il modo e il tono con cui se ne discorse allora e nei tre secoli seguenti, le stesse controversie che vi s'intrecciarono intorno, provano che, ogni volta che gli animi si accostavano a Dante, avvertivano la grandezza e l'originalità del suo genio severo. Né ha importanza, per questa parte, che taluni uomini, e finanche intere generazioni, lo negligessero e rinnegassero, segnatamente nel periodo umanistico, e poi al tempo del Bembo, e poi ancora durante il barocchismo del seicento e il razionalismo del settecento; perché simili vicende si ripetono per tutte le opere umane, secondo i diversi interessi, pratici, mentali e altresí artistici, che, dominando nei varî individui e nelle varie età, distolgono da talune opere e rendono a esse insensibili o avversi, e fan sí che non se ne ricerchi vera e propria conoscenza. Senonché, anche quando bene le si conosca e ammiri, e rettamente si giudichi, altra cosa è poi dimostrare e ragionare il giudizio, ossia fondarlo e determinarlo teoricamente; nel qual atto solamente esso si fa critico e scientifico, e a quest'uopo è necessaria una teoria, il cui progresso è progresso del giudizio stesso. Ora, le teorie che ebbero corso in quei secoli, originate nell'età greco-romana e variamente intellettualistiche com'erano, non permettevano una libera trattazione dei problemi della poesia, e perciò, sia che con esse si giustificasse, sia che piú o meno si censurasse l'opera di Dante, si procedeva pur sempre in modo necessariamente artifizioso.

Dante stesso, non ostante la fine intelligenza che dimostra in piú luoghi circa la natura della poesia (come dove afferma di poetare « a quel modo che Amore detta dentro », o nell'altro in cui nega che si possano tradurre in altra lingua cose metricamente legate), era tenuto stretto dalla dottrina della poesia in quanto allegoria di verità religiose e morali; e nemmeno ciò ch'egli chiama « senso letterale », e pone a fondamento degli altri tre, si può intendere come quello che noi diciamo « senso poetico », perché sarebbe piuttosto la poesia depotenziata, vista solo in superficie e gradevole nella luccicante superficie. Certo, egli non era inconsapevole del suo creare, ché anzi ebbe forte coscienza della possanza e dignità sua di poeta; ma pur gli faceva difetto, nella scolastica filosofia che seguiva, la categoria per comprendere adeguatamente il suo stesso poema. Similmente, pel Boccaccio, teologia e poesia sostanzialmente s'identificavano, e l'una era una poesia di Dio e l'altra porgeva avvolte in belle favole le cagioni delle cose, gli effetti delle virtú e gli ammonimenti che non si riesce a far entrare negli animi mercé le dimostrazioni filosofiche e le persuasioni oratorie. Giovanni Villani, piú semplicemente, aveva lodato la *Commedia* come fatta « in pulita rima, e con grandi e sottili questioni morali, naturali, astrologiche, filosofiche e teologiche, con belle e nuove figure, comparazioni e poetrie ». Ciò che piú riempiva d'ammirazione, era l'universalità del suo sapere: « uomo dei piú universali », lo diceva Antonio Pucci. Nel secolo appresso, Leonardo Aretino, ricordevole forse di alcuni luoghi platonici, conosceva un'altra specie di poeti, anzi la somma e piú perfetta specie, che compongono « per ingegno proprio agitato e commosso da alcun vigore interno e nascoso, il quale si chiama furore ed occupazione della mente », oltre quella di coloro che compongono « per iscienza, per istudio, per disciplina ed arte e prudenzia »;

ma Dante collocava senz'altro in questa seconda specie, perché « per istudio di filosofia, teologia, astrologia, aritmetica, per lezione di storia, per revoluzione di molti e varî libri, vigilando e sudando negli studî, acquistò la scienza, la quale doveva ornare ed esplicare con li suoi versi ». Nel corso del cinquecento, la rinnovata poetica di Aristotele non valse a sradicare questo concetto didascalico e oratorio della poesia, e lo studio di quel filosofo e degli antichi retori condusse a costruire una rigida classificatoria dei generi poetici legittimi; sicché una delle grandi questioni, che allora si agitarono intorno a Dante, fu se la *Commedia* dovesse considerarsi epica o drammatica, o di quale altro genere; e Iacopo Mazzoni, per esempio, combatteva l'opinione piú generale che fosse poema epico e la sentenziava drammatica, una « commedia senza ridicolo », quale non era ignota agli antichi, con Dante protagonista, Virgilio deuteragonista e Beatrice tritagonista; e Iason de Nores la teneva invece per una teologia o filosofia morale in versi, comparabile ai poemi d'Empedocle e di Lucrezio. Questioni che si prolungarono nei secoli seguenti, nei quali ci fu chi la definí « satira », e chi, come il Monti, tornò alla definizione di poema didascalico, e chi, come Francesco Torti, avversario del Monti, la rivolle epopea, in quanto « narrazione di un'azione illustre »; e altri che (come il Becelli, nel 1732) la qualificò mista di tutti i generi di poesia, « ora tragica, ora comica, sovente satirica, ed ancor lirica ed elegiaca ». Quest'ultima definizione ebbe fortuna, o piuttosto risorse e risorge spontanea, e si legge perfino nello Schelling (il quale disse la *Commedia* « non didascalica, non romanzo in senso proprio, non commedia o dramma, ma indissolubile miscuglio, perfetta compenetrazione di tutte queste cose », un'entità di genere affatto proprio, un mondo a sé, « che richiede una sua propria teoria »); e s'incontra di frequente nelle odierne scritture critiche, perché, in effetto,

offre una comoda scappatoia e agilmente scioglie senza scioglierlo un nodo, in cui ci si è cacciati.

Lasciando in disparte queste dispute di vacuo formalismo, pel resto, durante il cinquecento, la *Commedia* fu lodata da coloro che, come il Varchi, movendo dalla sopradetta dottrina didascalica e oratoria della poesia, giudicavano che Dante avesse conseguito un gran fine morale con la punizione dei rei nell'Inferno e il premio dei buoni nel Paradiso, e fu biasimata dagli altri, che coltivavano l'ideale d'una poesia sensualmente gradevole e, come il Muzio, dichiaravano che Dante «ogni altra cosa era piuttosto che poeta», e perfino spregiavano il suo poema come aspro e duro verseggiamento di qualche scartafaccio fornitogli da frati teologanti e argomentanti. Si è perciò lietamente sorpresi, quando, dopo aver rimestato i documenti di quelle controversie cinquecentesche (molte delle quali si legano alla diatriba contro Dante, messa in circolazione nel 1571 sotto il nome di Rodolfo Castravilla), ci s'imbatte in alcune parole di Vincenzo Borghini, rivolte tutt'insieme a respingere le censure dei sensuali e voluttuarî e le lodi dei didascalici. Ai primi, che si appellavano al Bembo, il Borghini pacatamente osservava che il celebre letterato veneziano, «tirato dal suo genio in altra sorte di poesia, piú dolce cioè e piú dilicata, non gustò né mise quello studio in quell'altra che conveniva a poterne con tutta dirittura giudicarne». E a coloro che stimavano doversi ammirare Dante «per le molte sentenzie che sono in quel poema inchiuse», rispondeva, che, certo, far poco conto di queste cose sarebbe sciocchezza, ma (continuava) «io dico bene che io l'ho per serventi di quel poema e non per principali, e ammiro il poeta come poeta, e non come filosofo o come teologo; se bene mi pare una quasi divinità d'ingegno l'aver saputo e potuto innestarle di sorte che servano al bisogno del poema con grazia e con leggiadria. E se il Cosmico non vide altro nel poema

di Dante che quel ch'e' dice, e' lo gustò molto poco, e me' faceva di spender il tempo suo in leggere altro che Dante, se non seppe cavar altro » [1]. Il Borghini, che già nelle indagini circa la lingua, le allusioni storiche e le allegorie dantesche aveva segnato la via buona, anche rispetto al carattere poetico di Dante vide e disse giusto; ma quel suo dire cadde come nel vuoto, senza eco, nonché negli altri, in lui stesso, perché, per diventare valido ed efficace, si sarebbe dovuto sentire in contrasto e uscire ad aperta guerra con tutta la poetica di quel tempo: il che non avvenne.

E il valore del giudizio del Vico è invece, per l'appunto, nell'essere prodotto e produttore insieme di una nuova dottrina della poesia, che Dante e Omero e tutti i grandi e schietti poeti suggerivano con le loro creazioni, e che insieme spiegava Dante e Omero e tutti gli altri grandi e schietti poeti: una nuova dottrina che si sarebbe svolta nei secoli seguenti e si sarebbe chiamata estetica, scienza della fantasia, scienza dell'intuizione, o in altri modi. Che cosa importa, a petto di questo gran merito, che il Vico sforzasse il paragone di Dante con Omero [2], dell'Italia dugentesca con l'Ellade del nono secolo innanzi l'èra volgare, ed esagerasse la dipendenza della poesia dalla barbarie delle società e pensasse per un momento di togliere a Dante una parte della sua anima, la scolastica e il latino? Sono concetti e ravvicinamenti che bisogna intendere con discrezione, e piuttosto come simboli che come affermazioni di fatti, simboli

[1] *Studî sulla Divina Commedia* di G. Galilei, V. Borghini ed altri, ed. Gigli (Firenze, 1855), p. 308.

[2] Su di che furono mosse obiezioni, non appena la *Scienza nuova*, un secolo dopo, cominciò a essere studiata; come può vedersi in Fauriel, *Dante et les origines de la langue et de la littérature italienne* (Paris, 1834), I, 21-2, 371-3; Villemain, *Tableau de la littérature au moyen âge* (ed. di Parigi, 1882), I, 346-7; P. Emiliani Giudici, *Storia della letteratura italiana* (4a ediz., Firenze, 1865), I, 228.

cioè della vera poesia, che sorge sulle passioni e non sulle riflessioni. Che cosa importa che non andasse piú innanzi nella caratteristica particolare del poema di Dante e non cavasse tutto il frutto che poteva dai profondi canoni che aveva stabiliti sul modo d'interpetrare la *Commedia*? Ciò fu fatto di poi, e si verrà ancor meglio facendo nell'avvenire; ma gli ulteriori passi non sarebbero stati possibili senza quel primo.

Per allora, nel secolo del Vico, si può dire che giungessero all'estremo l'opposto giudizio e la condanna di Dante secondo un estrinseco ideale, il classicismo e bembismo del cinquecento, che prese nuova veste di razionalismo e di letteratura riflessiva, satirica, galante e sentimentale o «sensibile». Il Voltaire, che definí una volta la *Commedia* poema bizzarro, splendente di alcune bellezze naturali, e altra volta addirittura un guazzabuglio, un *salmigoudis*, e rise degli anacronismi che conteneva, e motteggiò che la riputazione ne starebbe sempre salda, perché tutti la ammiravano e niuno la leggeva; il Bettinelli, che, facendo anch'esso salvezza solo di alcuni pezzi, di un migliaio di versi, la giudicò un tessuto di prediche, di dialoghi, di quistioni con non altra guida che le passioni e il capriccio dell'autore, priva di azione o con azioni soltanto di discese, di passaggi, di salite, di andate e ritorni, irta di simboli e piena di allusioni a oscuri individui contemporanei del poeta; furono i due piú famosi rappresentanti di un'opinione allora largamente divulgata. S'incontra essa, infatti, tal quale, presso molti altri, e per esempio, presso il Cesarotti, per cui la *Commedia* era «un guazzabuglio grottesco», una «non-divina Commedia», e, in forma epigrammatica, presso Orazio Walpole (1782), che chiamava Dante «stravagante, assurdo, disgustevole, in breve, un metodista in Bedlam» (cioè, al manicomio); e si risente echeggiata dal Goethe, quando, nel 1788, scriveva di non comprendere come ci si potesse intrat-

tenere con quel poema, di cui l'Inferno a lui tornava orrendo, il Purgatorio equivoco e il Paradiso noioso. Anche questo motivo antistorico, al pari di quello dei «generi», non si spense del tutto dipoi e neppur oggi è del tutto spento: il Lamartine ripigliava verso Dante i sentimenti e i pensieri del Voltaire e del Bettinelli, e parlava di quella «*gazette florentine*», che è la *Commedia*, una polemica che «*la postérité ne comprend plus*»; e testé un critico americano è tornato alla carica, e anch'esso non trova, in quell'ammasso di stravaganze e sragionevolezze, se non «*several literary jewels*», che formano «*a very small residuum*»[1].

Le risposte a siffatte critiche furono, nel settecento, in parte dettate da semplice buon senso (come quando al Bettinelli si diè l'avvertimento che Dante non è oscuro per chi è colto, e Gasparo Gozzi inculcò, per l'intelligenza di Dante, lo studio dei tempi dell'autore e delle altre opere di lui); ma, in altra e maggior parte, consistettero in contrapposizioni di false difese a false accuse, di pedanterie vecchie a pedanterie nuove, come col lodarlo di «gravità» nei pensieri e nella morale, e di essere stato il primo ad «aprire gloriosa strada alla poesia italiana». Pure, uno almeno ci fu che rispose secondo lo spirito che potrebbe chiamarsi vichiano, uno scrittore tedesco, il Bodmer o qualche amico o scolaro di lui, in un articolo di una rivista zurighese del 1763, anonimo e rimasto a lungo dimenticato[2]. Quello scrittore cominciava col notare, che lo straordinario poema di Dante partecipava con l'*Iliade* ai medesimi biasimi, come contrario

---

[1] A. Mordell, *Dante and other waning classics* (Philadelphia, 1915).

[2] Fu scoperto e ristampato dal mio compianto amico Leone Donati, nella sua monografia *J. J. Bodmer und die italienische Litteratur* (nel volume: *J. J. Bodmer: Denkschrift zum CC Geburtstag*, Zürich, 1900, pp. 283-88); e per la sua importanza mi è parso opportuno tradurlo e inserirlo nella *Critica*, XVIII, pp. 306-11.

alla costumatezza, alla decenza, alla graziosità del gusto moderno, inosservante delle regole e dell'unità d'azione; senonché Dante (ribatteva) osservò le sue proprie regole, ed ebbe cosí grandi e varie cose da ritrarre che, per poter far uso di ogni sorta di stile, gli parve assai comodo adottare la forma di un fantastico viaggio. Ciò che nella composizione del poema si condanna come strano, gotico, contraddittorio e affettato, si potrebbe, usando un po' di giustizia, chiamare invece singolare e originale; e l'autore della *Commedia* aveva altrettanto diritto di poetare nel carattere dei suoi tempi quanto noi in quello dei nostri. L'acuto critico scagionava infine, con istoriche considerazioni, Dante della libertà con cui aveva trattato l'antica mitologia e introdotto eccezioni nelle leggi dell'oltremondo; e lo lodava di aver cercato la poesia non solo nelle umane passioni, nell'amore di Francesca e nello strazio di Ugolino, secondo che piace ai moderni, ma anche nella morale e nella teologia, che egli seppe rendere poetiche.

Quando si ciarla dell'inutilità della critica, non si considera che, se noi ora leggiamo Dante e gli altri poeti senza che tra noi e loro siano gli ostacoli interposti dai grossi pregiudizî del passato, dobbiamo il beneficio di questa agevolezza appunto a critici simili a quello ora ricordato, che ce ne hanno liberati o ce ne vengono liberando. Nella generazione seguita a quella del Bodmer, per effetto dei nuovi concetti sulla poesia e sulla storia, che da piú parti e in piú modi spuntarono e furono come la fioritura o la messe dei germi che alcuni solitarî avevano seminati, la considerazione antidommatica e storica di Dante e degli altri poeti si fece consueta e come naturale: divenne luogo comune il disdegno verso i giudizî condotti secondo il particolare gusto settecentesco e illuministico, e secondo ogni altro ideale che non fosse quello intrinseco e proprio di Dante e dei suoi tempi. Ciò è chiaro nelle caratteristiche che ormai si leggono

di Dante nelle storie universali e nelle storie della letteratura e nelle filosofie della storia, dove si cerca piú o meno bene di ritrarre l'autore della *Commedia* come rappresentante di un'età della storia. Anche la critica dantesca italiana, fatta erudita dagli eruditi del settecento, risorse spiccatamente storica ai principî dell'ottocento, col Foscolo. Guglielmo Schlegel scriveva: « Un ortodosso critico del gusto crede di dir gran cosa quando dice che la *Divina Commedia*, il *Giudizio universale* e il *Macbeth* sono opere prive di gusto; e con ciò non dice altro se non che egli non comprende queste opere, perché oltrepassano l'orizzonte delle regole e convenzioni da lui apprese »; e, piú in particolare, della *Commedia*: « Qui si deve sognare quell'eroica e monacale età di lotte, farsi guelfi e ghibellini, altrimenti si getta via il libro con fastidio ». Il Goethe, che non fu certo mai gran conoscitore di Dante, pur lo sentí e intese ben diversamente da come gli era accaduto nel 1788, e in una lettera del 1826 lo congiungeva con l'età della rinascita delle arti figurative in Italia, perché in Dante « dominava, come in Giotto, il genio sensibile figurativo, onde egli vedeva in modo cosí distinto con l'occhio dell'immaginazione gli oggetti da poterli rendere con netti contorni, e anche le cose piú astruse e strane disegnava come se le avesse davanti nella realtà »; e nelle conversazioni con l'Eckermann lo diceva, non un semplice « ingegno », ma una « natura ». Allora Dante fu messo in nuova ed alta compagnia; e, se i critici del cinquecento lo paragonavano a Omero (suscitando talvolta forti proteste, come accadde al Varchi), se il Vico stesso non possedeva maggiori notizie di letterature straniere da poter fare altri paragoni, se gli inglesi del settecento lo ravvicinarono, soprattutto per certe affinità nella materia, al Milton, e Antonio Conti proponeva presso di noi lo stesso paragone, un altro italiano che viveva in Inghilterra, il Rolli, nel 1735, per primo pronunziava insieme i nomi di Dante e dello

Shakespeare. La triade Omero Dante Shakespeare si costituí e rinsaldò nella generazione seguente, talora variata nell'altra dei tre grandi poeti moderni, col togliere il nome di Omero e aggiungere quello del Goethe [1], o, come presso il Tieck [2], in quella dei tre primi maestri dell'arte moderna, Dante, Cervantes e Shakespeare. La critica della poesia si era convertita in istoria, e in grande storia, nella storia dello spirito umano: senonché, a questa giustificata reazione e a questo ragguardevole progresso contro e sopra la critica dommatica dei secoli precedenti, andava unito un pericolo di unilateralità, perché la vecchia critica dommatica intendeva a essere, anche nel suo modo arbitrario e per modelli, critica artistica, e la nuova, abbattendo a buona ragione i modelli e storicizzando, perse di vista sovente l'arte come arte e fu bensí storica ma non, quale sarebbe dovuta essere, storico-artistica. Il che spiega come, in tempi recenti, sia apparso necessario riformare la storia della poesia e dell'arte con una sorta di sintesi dell'astratta critica estetica dei dommatici e dell'astratta critica storica degli storicisti, mediate in una trattazione estetica e nel tempo stesso storica, storico estetica [3].

Per queste ragioni, piú che alle indagini sul significato culturale di Dante nella storia universale (le quali presero ad allargare e approfondire quella che si è da noi chiamata l'interpetrazione «allotria»), l'attenzione di chi ricerchi i

---

[1] Toynbee, *Dante in English Literature*, I, 632, riferisce dalla descrizione di un viaggio in Germania, fatto nel 1802 da H. Crabb Robinson: «Our polite host placed me by the side of Professor Abicht, and I was again struck by the concurrence of opinion among the German philosophers as to the transcendent genius of Shakespeare, Goethe and Dante».

[2] In un dramma fantastico, che è ristampato nel Del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante*, VII, 421-52.

[3] Si vedano i miei *Nuovi saggi di Estetica*, pp. 161-84, cfr. pp. 214-5.

progressi dell'interpetrazione storica di Dante deve essere rivolta a quanto fu allora e poi osservato sul carattere dell'arte dantesca, alle ricerche storico-estetiche, delle quali si ha per solito scarsa o confusa notizia, tantoché i piú dei « dantisti » saranno meravigliati dei libri che veniamo tacendo e di alcuni di quelli che invece veniamo ricordando, da essi non conosciuti o non letti o non pregiati. Non molto, in verità, offre su questo argomento lo Schelling, al quale si deve il paragone, tante volte ripetuto dipoi, della *Commedia* col *Faust*, e la caratteristica del poema dantesco come prima manifestazione di ciò che è proprio della poesia moderna, l'unione della scienza, della religione e dell'arte con la storia e della storia con l'allegoria, la creazione di una nuova mitologia, onde esso è da considerare, non quale singola poesia, ma « poesia della poesia » [1]; e poco anche si legge nello Hegel, che definí la *Commedia* « una sorta di epopea, che ha per oggetto l'azione eterna, l'amor divino », e mise in rilievo la trattazione delle azioni e dei personaggi, i quali stanno sempre in Dante come « giudicati ». Ma in molto conto si dovrebbe tenere la critica che di Dante scrisse nel 1801 il Bouterweck [2], la quale stranamente è affatto dimenticata dai dantisti o, piú strano ancora, rammentata sopra una vaga fama di misconoscimento, di detrazione, di calunnia dell'opera dantesca, e quasi semplice prosecuzione del volterismo e dell'irriverenza del settecento. Il Bouterweck, senza dubbio, fu severo verso la « composizione » o « costruzione » del poema, della quale non gli sembrava si potesse « salvar l'onore » e che gli dava immagine di un gran labirinto gotico, gravato da nebbia di allegorie, un labirinto difficile all'in-

---

[1] Nella *Philosophie der Kunst* (1802-3), e nel saggio *Dante in philosophischer Beziehung*, che è tradotto anche in italiano.

[2] F. Bouterweck, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* (Göttingen, 1801), vol. I, pp. 76-120.

telligenza e che, in fondo, non compensava le fatiche che si spendevano per intenderne l'architettonica e il congiunto ordinamento delle pene, delle purgazioni e dei premî, perché il sentimento artistico (*das Kunstgefühl*) ha poco o nulla che vedere con ciò che nella *Commedia* è « sistema ». L'impossibilità di menare innanzi tutt'insieme senso allegorico e senso letterale aveva costretto il suo autore a salti e a sottigliezze, e l'unità dell'opera era venuta meno, ossia vi era soltanto l'estrinseca unità della narrazione di un viaggio, non l'intrinseca dell'epica, e, pel rimanente, un'unità allegorica o teologica. Anche giudicava impoetiche le parti scolastiche, teologiche e astronomiche, e di tal natura la concezione del Paradiso che di necessità la fantasia vi si trovava innanzi all'inesprimibile, al vuoto poetico, col solo elemento sensibile che la dommatica ancora concedeva, la luce. Gli pareva, dunque, la *Commedia*, « una galleria di pitture con cornice grottesca »; ma, nonostante questi difetti di composizione ed esecuzione, essa, « quando la si valuti per frammenti » (*wenn wir sie fragmentarisch schätzen*), è « uno dei piú nobili e belli prodotti di uno spirito originale »: un'opera non preparata dalla precedente letteratura, non riportabile alle letture dell'autore, e della quale, per questo riguardo, la poesia moderna non può mostrare altra pari, e ciò senza alcuna eccezione, perché lo stesso Shakespeare lo si vede uscire di tra una folla di predecessori e Dante no. Era, questo, un entrare nel vivo delle difficoltà; e l'acume e il coraggio con cui il Bouterweck si sforzava di distinguere in Dante sistema e poesia, ed esaltava la poesia sul sistema, debbono rendere indulgenti circa il troppo sbrigativo trattamento degli elementi dottrinali del poema e circa il principio della « frammentarietà », il quale, se per una parte era adesione ai giudizî su Dante del Bettinelli e di altri settecentisti, per l'altra anticipava un piú libero modo d'interpetrare e gustare la poesia.

Questo piú libero modo si ritrova largamente rappresentato nei critici della prima metà dell'ottocento, e in Italia, oltreché nel Foscolo già ricordato, nel Leopardi, che, ponendo la lirica sopra ogni poesia, sentí almeno talvolta, e disse in fuggevole accenno, che la *Commedia* « non è che una lunga lirica dov'è sempre in campo il poeta e i suoi proprî affetti »[1]; e persino nel cattolico e moralista e alquanto grammatico Tommaseo. In Francia, il Fauriel, nei suoi corsi del 1833 e 1834, dichiarava come proprio di Dante tra tutti i grandi poeti il doppio aspetto di scienziato e poeta, e perciò una sorta di lotta tra le diverse facoltà che erano in lui; onde il suo poema non ha carattere unitario, mescolandovisi poesia, scienza e politica, quantunque una certa unità gli venga da un sentimento che tutto lo percorre, da un pensiero d'amore, dall'amore per Beatrice. Bene inoltre il Fauriel scartava le allegorie per cercare solo il senso poetico delle rappresentazioni; respingeva come dettate da « astratto gusto e logica », le censure che si solevano muovere alle figurazioni pagane introdotte da Dante nell'Inferno cristiano, notando la candidezza e ingenuità del poeta nel trasformare cristianamente quelle figure; e distingueva tra la storia, da cui Dante tolse materia, e le creazioni di sentimento e di fantasia, che v'innalzò sopra, negli episodî, per esempio, di Francesca, di Ugolino, di Sordello. Il Villemain (1840), con non inferiore finezza, ripigliava il paragone con Omero per temperarlo col far valere la differenza dei tempi e dei genî, pur riaffermando che Dante, quando si scioglieva dalle vesti dottorali del Medioevo, inventava « *comme aux premiers jours du monde* » e parlava con « *la voix jeune et argentine du poète grec* »; e, pel primo o tra i primi, giudicò non italiano il genio di Dante, « *rêveur, triste, exalté* », da meritare d'esser chiamato,

---

[1] *Pensieri di varia filosofia e bella letteratura*, VII, 351.

se fosse «*moins naturel*», germanico. Riconoscendo, al pari del Fauriel, la duplice ispirazione del poema, «*l'une instinctive et passionnée et l'autre studieuse et scolastique*», ritrovava in questa duplicità la cagione delle bellezze sublimi che vi sono e dei particolari estranei, importanti bensí pei contemporanei ma fastidiosi ai moderni; e concludeva che «*ses fautes, ses inégalités ne semblent pas altérer l'originalité puissante et continue de son style*», né «*le génie de l'expression*», che è in lui ammirevole, perché egli scrisse sempre «*avec la même inspiration de verve et d'amour*». In Inghilterra, il Coleridge[1] vedeva in Dante «la combinazione della poesia con la dottrina, che è uno dei caratteri della poesia cristiana», sebbene gli sembrasse che Dante non fosse cosí ben riuscito in questa unione come il Milton; ammirava, d'altra parte, «la vivezza, la connessione logica, il vigore ed energia» della espressione di Dante, che vince quella di ogni altro poeta, anche del Milton, e il suo pittoresco, che non ha pari nei moderni e negli antichi, ed è intonato allo stile severo di Pindaro piú che di altri; e non gli sfuggiva quel che in Dante è di compiacenza d'artista pel linguaggio, per la bella ed efficace parola. Il Carlyle, continuando senza saperlo un pensiero del Vico, riponeva la «qualità centrale» di Dante, dalla quale tutte le altre fluiscono come da fonte naturale, nella «grandezza del cuore»; lo vedeva bensí stretto e partigiano nelle cose della fede, ma, nonostante ciò, profondo, non «*world-wide, but world-deep*», onde la sua «*abrupt precision*» e pur naturale, quel suo pronunciare «*a smiting word*», una parola che colpisce, e poi silenzio, non altro da aggiungere; sentiva in lui una melodia continua, il «*canto fermo*». Il Macaulay notava la tristezza di

[1] I luoghi del Coleridge e degli altri inglesi, in séguito mentovati, sono raccolti nella citata opera del Toynbee; sicché mi risparmio particolari citazioni.

Dante, dal cui animo era sparito ogni amore che non fosse la passione mezzo mistica per la sua sepolta Beatrice, e la misantropia ne aveva preso il posto, sicché, « esule feroce ed agitato, anche nel Paradiso tra i beati non è beato, non partecipa alla loro felicità »; lamentava l'importanza data dai commentatori alla fisica, metafisica e teologia di Dante, tutte cattive nel loro genere, e alle allegorie, con lo scoprirvi significati che l'autore non vi aveva posti, laddove « le grandi facoltà della sua immaginazione e la forza incomparabile del suo stile, non furono né ammirate né imitate »; e faceva molte osservazioni sul carattere delle metafore e comparazioni, sul finito e determinato e misurato che è nelle figurazioni di Dante, per esempio nel Lucifero, diversamente che nel Milton, e, particolarmente, sulla mitologia, che al Macaulay pareva della specie piú antica e colossale, informata non allo spirito di Ovidio e di Claudiano, ma a quello di Omero e di Eschilo; i Minosse, Caronte e Plutone danteschi sono (egli diceva) « assolutamente spaventevoli », e l'uso dei nomi classici nell'Inferno « insinua nella mente un'idea vaga e tremenda di qualche rivelazione misteriosa, anteriore a ogni storia scritta, i cui frammenti dispersi potevano essere stati conservati tra le imposture e le superstizioni di religioni piú recenti ». Anche cominciò a revocarsi in dubbio il tradizionale giudizio che la poesia di Dante scemi di forze e vada svanendo nel passare dall'Inferno al Purgatorio e dal Purgatorio al Paradiso. Il Villemain stimava ancora che, essendo l'imperfezione umana meno possente nel dipingere la felicità che i patimenti, il Paradiso avesse offerto al poeta meno che l'Inferno, e costrettolo a rifarsi con la scolastica, esposta bensí con rara capacità espressiva ma tuttavia fredda e noiosa; e il Coleridge preferiva l'*Inferno*, perché Dante vi aveva potuto mettere molto piú di vita terrena. Ma il Fauriel, ammettendo le grandi bellezze dell'*Inferno*, affermava che le piú grandi

sono incontestabilmente nelle altre due cantiche; il Tommaseo credeva « piú pure e piú nuove le bellezze del *Purgatorio*, e quelle del *Paradiso* meno continove ma piú intense e, dopo la *Bibbia*, le piú alte che si siano cantate mai »; lo Shelley teneva poema piú bello, di quello dell'*Inferno*, il *Purgatorio*, e coi « piú acuti critici » giudicava che bisognasse invertire la graduatoria volgare e farla ascendente dall'*Inferno* al *Paradiso*; il Carlyle toccò il punto giusto quando, nel dichiararsi in disaccordo con molta parte della critica moderna sulla preferenza data all'*Inferno*, manifestava l'avviso che ciò dipendesse dal « nostro generale byronismo nel gusto, che sembra essere un sentimento transitorio ».

Il motivo critico dei due Danti e della dualità della *Commedia*, che al Bouterweck si era presentato come una distinzione e diversità tra il « sistema » e la poesia del poema, e ad altri, meno esattamente, come un contrasto tra il Dante teologo e il Dante poeta, se non costituisce propriamente il problema centrale della critica dantesca, è certamente il problema preliminare, che questa si trova innanzi. Intorno a siffatto problema, nessuno tanto si travagliò quanto Francesco de Sanctis, le cui meditazioni su Dante cominciarono nelle lezioni napoletane del 1842-43, proseguirono nelle conferenze torinesi del 1854-55 e in un libro non condotto a termine su Dante, e furono messe a stampa nei saggi sui principali episodî dell'*Inferno* e nel lungo capitolo sulla *Commedia*, inserito nella *Storia della letteratura* del 1869-70, estratti compilati sul manoscritto del libro di dieci anni innanzi, che, come ora si è detto, non fu mai compiuto [1]. Le indagini del De Sanctis su questo argomento non giunsero, dunque, mai a piena maturità e furono piuttosto arrestate che concluse; e ciò giova tener presente per quello che si osser-

---

[1] B. Croce, *Gli scritti di F. de Sanctis e la loro varia fortuna* (Bari, 1917), p. 30.

verà. Invero, la soluzione che egli dette del problema della dualità forse non fu molto felice, perché il rapporto dei due Danti, variamente atteggiato dai suoi predecessori, fu da lui concepito come quello tra allegorismo e poesia (o, come anche talvolta disse, tra cielo e terra), laddove esso era effettivamente e propriamente (come bene aveva visto o intravisto il Bouterweck) dualità, e talora dissidio, di struttura e poesia. Egli descrisse, per conseguenza, un Dante « sublime ignorante », ignaro della sua vera grandezza, illogico nel suo fare, che, gran poeta qual era, si ribellava involontariamente e inconsapevolmente alle intenzioni che si era prefisso, all'allegorismo, e si lasciava soverchiare da quella che chiamava « bella menzogna », onde la *Commedia* sarebbe riuscita « il Medioevo realizzato come arte, malgrado l'autore e malgrado i contemporanei ». La quale lotta può essere nella nostra immaginazione come simbolo del contrasto tra la realtà della poesia e le teorie di Dante critico, ma non era in Dante poeta, che di solito lasciava l'allegoria nell'esterno e altra volta interrompeva la poesia per soddisfare propositi allegorizzanti, e, soddisfatti questi propositi e riposando sulle sue teorie, creava con lieta tranquillità di poeta. Malgrado quella dubbia spiegazione teorica, il De Sanctis era tuttavia animato dalla sana tendenza, propria dei critici romantici, a sciogliere il Dante poeta dalla confusione col Dante teologo, filosofo e pratico, e a considerarlo per sé, e a svalutare l'allegoria, sebbene non definisse esattamente la natura di questo procedimento espressivo. Maggior merito gli si deve in questa parte riconoscere, a paragone di altri critici romantici, i quali, nel compiere l'anzidetta liberazione della poesia dalla non poesia, gettavano via l'elemento religioso e mistico come impoetico e serbavano solo quello politico e storico. Il tedesco Vischer, per esempio, contemporaneo e collega del De Sanctis, ripetendo, nella sua *Estetica*, il concetto dello Hegel circa la *Commedia*, che sa-

rebbe « epopea religiosa », accusava nella forma dell'opera una contradizione con l'essenza del poema epico, che richiede un mondo reale e umano, e giudicava poetiche le sole parti « storiche » [1]; e il critico italiano, invece, rifiutando la religiosità allegorica, non chiuse gli occhi alla « religiosità concreta, in figure tradizionali e familiari », che è nel poema, « ed è poesia » [2]. E analizzò come fin allora nessun altro aveva saputo, e fece sentire nella loro poetica bellezza, i canti di Francesca, di Farinata, di Ugolino, di Pier della Vigna, e anche alcune parti del *Purgatorio* e del *Paradiso*, sorpassando non meno il modo umanistico di sminuzzare le « bellezze di Dante » (sul qual argomento aveva composto un libro il Cesari), che quello aforistico e generico dei critici romantici, dei quali solo il Fauriel aveva tentato l'esame particolare di episodî della *Commedia*.

Per l'importanza grande di tali sue trattazioni, che sono da considerare nella storia degli studî su Dante vera pietra miliare, bisogna tuttavia avvertire che ciò che abbiamo notato in genere, nell'introduzione a questo libro, sui limiti e sui difetti della estetica idealistica e della critica romantica, si riferisce in modo precipuo, e *honoris causa*, alla critica dantesca del De Sanctis. Quando egli meditava sull'argomento, risentiva forte gl'influssi letterarî del romanticismo e quelli filosofici dell'estetica hegeliana, dei quali non si liberò mai del tutto, sebbene introducesse in séguito nel suo sistema critico alcune correzioni in senso che potrebbe dirsi « veristico », cioè altresí romantico. Si atteneva, dunque, in certo modo, all'ideale che il Carlyle aveva denunziato come « byronismo », alla poesia di pas-

---

[1] *Aesthetik*, III, sez. II, § 878, e per una conversazione in proposito del De Sanctis col Vischer, Croce, *Saggio sullo Hegel e altri scritti di storia della filosofia* (Bari, 1913), pp. 393-94.

[2] *Storia della letter. ital.*, ed. Croce, I, 167.

sione violenta; e l'*Inferno* gli pareva piú poetico delle altre due cantiche, perché la vita terrena vi è, a suo dire, riprodotta tale e quale, essendo il peccato ancor vivo e la terra ancora presente ai dannati, laddove, salendo agli altri due regni, si va dagli individui alla specie e dalla specie al genere, e l'arte si fa povera e monotona, e i personaggi del Purgatorio hanno la bellezza ma anche la monotonia della calma, non agitati e appassionati, non piú, come nell'Inferno, grandi individui storici, possenti creature della fantasia. Le grandi figure poetiche di Dante sono, a suo avviso, tra gl'incontinenti e i violenti, dov'è il mondo della tragedia e dell'epopea, Francesca e Farinata; e giudica che Francesca è poetica perché peccatrice, e che la poesia della donna è nella debolezza, nell'abbandono, nel peccare, e che, man mano che si discende nell'Inferno, scemando la passione, prevalendo il vizio, si perviene al bello negativo, al brutto, alla prosa, il cui valore artistico è riposto soltanto nella reazione soggettiva e nella comicità. Per conseguenza, le figure di Dante, rapidamente disegnate nei loro tratti salienti, gli sembravano accenni di qualcosa che dovesse svolgersi nell'avvenire, che aspettasse la sua piena vita dallo Shakespeare e dalla letteratura moderna in genere, e, per sé prese, ancora involute, troppo semplici, troppo sommarie, con alcunché di astratto ed immobile [1]. Si atteneva altresí al concetto realistico della rappresentazione artistica, e stimava rappresentabile e bene rappresentato l'Inferno, che il poeta coglie « nel vivo stesso della realtà in mezzo a cui si trova », laddove « pel cristiano la vita degli altri due mondi non ha riscontro nella realtà, ed è di pura fantasia, cavata dall'astratto del dovere e del

---

[1] Oltre la chiusa del cap. sulla *Commedia* nella *Storia della letteratura* e i saggi su Francesca, Farinata e Ugolino, cfr. un luogo degli *Scritti varî*, ed. Croce, I, 300-302 *n*.

concetto », e il Paradiso, intraveduto, può essere arte, ma solo come semplice « canto lirico », contenente « la vaga aspirazione dell'anima a non so che divino », e non già come « rappresentazione », non essendo possibile la « descrizione di cosa che è al disopra della forma ». Considerava anche, alquanto materialmente, l'oltremondo e lo stesso Inferno come *materia signata*, come materia in sé stessa piú o meno poetica, in cui c'è bensí vita, ma vita oltrepassata e immobilizzata, perfezionata dal giudizio divino, senza accidente e senza libertà, « che sono i due grandi fattori della vita reale e dell'arte », e, come s'è detto, lo trattava, nel riguardo estetico, quasi un graduale scemare di poesia. Nel che ora gli accadeva di doversi contradire, come quando, nel mezzo della « prosa » di Malebolge, gli si leva agli occhi il tragico Ugolino o l'eroico Ulisse (che egli, per trarsi d'impaccio, era costretto a chiamare « il grand'uomo solitario di Malebolge »!); e talvolta era spinto a commisurare il modo di rappresentazione, che è nelle scene di alcune di queste bolge (dei barattieri e dei falsarî), a un astratto modello di comicità, e a censurare Dante quasi avesse dato in quei luoghi un comico sforzato e freddo, laddove ciò che Dante vi ha messo risponde a un particolare tono di sentimento, e quelle scene sono quali debbono essere, per chi le colga nell'animo di Dante. Del pari, non c'è nessuna ragione, innanzi al silente angelo che trasporta le anime al lido del Purgatorio, di notare che quella figura è « molto per la pittura, ma poco per la poesia », e che in essa « manca la parola, manca la personalità, c'è il corpo dell'angelo, non c'è l'angelo ». La conseguenza di questo estetico realismo o verismo rinverga con quella dell'arbitrario ideale della passione violenta, perché, lasciando sperdere la soggettività e l'individualità della poesia (ossia il carattere lirico che le è proprio e che ne determina ogni parte), finisce per concepire la poesia dantesca come un lavoro imperfettamente eseguito, rispetto a

una supposta piena rappresentazione della realtà umana, che altri (per esempio, Shakespeare, Goethe o Schiller) porterà piú avanti e altri ancora (per esempio, Ariosto, Tasso, Alfieri) avranno il demerito di non saper portare piú avanti, e anzi di portare indietro, dando personaggi piú o meno astratti e generici. Donde anche la strana meraviglia del De Sanctis che a Silvio Pellico, il quale nella Francesca di Dante possedeva sí grande fonte poetica e il modello di « tante sfumature, tante finezze e delicatezze di sentimento », fosse uscita dalla penna « una Francesca tutta d'un pezzo e cosí grossolana »: quasi che il Pellico potesse creare altra Francesca da quella che l'animo suo sentimentale ed enfatico, e la scarsa fantasia, gli concedevano. Codesti vizî del sistema, dei quali parecchie altre tracce si potrebbero additare, non impedivano certamente che il De Sanctis di solito sentisse e giudicasse la poesia di Dante nella sua vera natura; sicché, se mai, egli, assai piú propriamente che Dante, meriterebbe di essere, in questa parte, lodato di *felix culpa*, di benefica incoerenza e illogicità.

In ogni caso, ciò che si è venuto osservando dimostra che il lavoro del De Sanctis su Dante, se poteva operare da efficace stimolo mentale, non era una conclusione, nemmeno nel senso ristretto di questa parola, come soluzione di certi determinati problemi e perciò come conclusione provvisoria: esso apriva o rendeva acuti quasi piú problemi che non chiudesse o placasse. Invece, dopo di lui, nonostante che in Italia fossero molto ammirate (ma piuttosto come arte che come scienza) alcune sue pagine su personaggi ed episodî danteschi, le menti si distornarono da quei problemi, perché, com'è noto, si entrò allora nel periodo filologistico degli studî storici e letterarî, corrispondente al generale naturalismo e positivismo filosofico. Il quale, nella sua inintelligenza per le creazioni spirituali, producendo tra gli

altri effetti una sorta di ottusità critica, ridette il primo posto alle questioni allegoriche e strutturali, specialmente a quella gran parte di esse che erano arbitrarie e insolubili. Negli antichi commentatori, tali questioni rispondevano agli intenti con cui si leggeva e spiegava il poema di Dante (si spiegava anche nelle chiese); e il loro allegorismo era spesso, in modo conforme alla tradizione medievale, non un'interpetrazione critica, ma una interpetrazione pia. Della qual cosa si trova conferma nell'atteggiamento di una nobile anima che, in pieno secolo decimonono, risentí quei bisogni di pietà e di edificazione, lo Schlosser, e che ingenuamente professò non voler dare erudizioni su Dante, ma solo comunicare «devote meditazioni sull'amore e sulla vita, sulla perfetta saggezza e sull'interiore contemplazione, e considerazioni sull'essenza divina e sull'intimo legame di tutte le cose del mondo» [1], e lamentò che l'«ammirazione per la poesia» troppo avesse fatto dimenticare gli «antichi commentatori», e volle tornare a questi, e soprattutto al Landino e al Vellutello, nei quali trovava «grandezza e sublimità». Anche quando al bisogno di edificazione religiosa si sostituí l'altro dell'edificazione civile e patriottica, quelle questioni, sentimentalmente poste e immaginosamente risolute, ritennero una certa importanza pratica, come si può osservare nella letteratura dantesca del Risorgimento nazionale, nel Rossetti, nel Gioberti, nel Tommaseo, nel Balbo, nel Rosmini, e in altri molti. Giuseppe Mazzini, preludendo all'edizione della *Commedia* illustrata dal Foscolo, scriveva: «Oggi, pigmei, non intendiamo di Dante che il verso e la prepotente immaginazione; ma un giorno, quando saremo fatti più degni di lui, guardando indietro alle orme gigantesche ch'egli stampò sulle vie del pensiero sociale, andremo tutti in pellegrinag-

[1] F. Ch. Schlosser, *Dante-Studien* (Leipzig, 1855).

gio a Ravenna, a trarre dalla terra ove dormono le sue ossa gli auspicî delle sorti future e le forze necessarie a mantenerci su quell'altezza ch'egli, fin dal decimoquarto secolo, additava a' suoi fratelli di patria ». Senonché nei nuovi interpetri, aridi letterati, grammatici e filologi ed eruditi, codesti motivi religiosi, politici e umanitarî mancavano e mancano; sicché, salvo rari casi, le loro ermeneutiche immaginazioni non importano altro che oziosità morale e acrisia mentale, ed essi ripigliano e continuano la tradizione, non delle anime pie o dei fervidi patrioti, ma delle frigide accademie cinquecentesche e secentesche, e riescono tutt'insieme, come avrebbe detto Bacone, « fantastici, litigiosi e ostentatorî ». Non starò a raccogliere un saggio o florilegio delle loro predilette questioni e delle discordanti e svariatissime soluzioni che ne propongono (il « grave problema », come lo chiamano, del « piè fermo », l'altro delle « tre fiere », quello del « cinquecento dieci e cinque », e simili), perché la voglia che a ciò potrebbe indurre di ridere e far ridere sarebbe qui dantescamente rimproverabile come « bassa voglia »; senza dire che la povertà spirituale e l'impotenza intellettuale di codesti « dantisti » si dimostrano atte più veramente a destar fastidio e ripugnanza o un penoso sentimento, simile a quello che si prova alla vista di un'infermità. Il « dantista », che non riesce a dipanare la matassa da lui stesso arruffata e al quale nessun suo collega in simile lavoro presta fede quando egli si dà a credere di averla dipanata inorgogliendo per l'opera compiuta, ci si presenta a volta a volta pensoso, accorato, addolorato, piegante sotto il pondo della responsabilità assunta, ovvero esaltato e fanatico, o addirittura con parole e atti da folle. Tale spiccatamente è il caso di uno d'essi, e non dei volgari, del Pascoli, il quale non « congetturava » già, ma « vedeva », non esponeva possibilità o probabilità, ma annunciava « verità definitive e in-

confutabili », non s'industriava di persuadere ragionando, ma era « sicuro », e perciò ora si riempiva di « profonda letizia », portando a Firenze, « nelle loro linee prime, il pensiero di Dante e il disegno del poema, i quali da sei secoli s'ignoravano e si cercavano », e rivelando pel primo « sí profondi misteri », ora scattava ai dubbî e alla incredulità altrui, dichiarando che non credergli era « rendersi colpevoli di un oltraggio, non a lui, ma al genio della nostra stirpe », a Dante, che si degnava parlare per sua bocca. Anche testé mi è venuto a mano il libro di un professore di statistica, che, invescatosi nella enimmatica dantesca, si è persuaso che in questa parte è riposta non solo la « seconda bellezza » di Dante, ma « le maggiori sue magnificenze », e, al solito, sicuro di averle scoperte lui, lui solo, e di avere « ingrandita la gloria di Dante », non sta nei panni dalla gioia e termina con lo sciogliere un inno non si sa bene se al discoperto o al discopritore [1].

Queste cosí dette « questioni dantesche », prive d'importanza e spesso di fondamento e di metodo, compongono almeno tre quarti della ingente mole di carta stampata che nell'ultimo cinquantennio si è accumulata su Dante. Il rimanente è occupato da indagini filologiche circa la biografia, il testo delle opere, le fonti, le allusioni, i tempi di Dante, o le allegorie e gli enimmi altresí, ma trattati con metodo storico e non con quello della combinatoria fantastica, da medievalisti e non da almanaccatori privi di specifica cultura [2]: indagini delle quali sarebbe superfluo difendere la legittimità e l'utilità e che hanno avuto cultori valentissimi,

---

[1] Basti, del resto, il titolo: R. Benini, *Dante tra gli splendori dei suoi enigmi risolti* (Roma, Sampaolesi, 1919).

[2] Addito nella non larga schiera dei lavori di questa sorta quelli del Guerri, del quale si vedano in proposito sagge avvertenze metodologiche nel *Giornale dantesco,* XIII, 177.

dal Witte al Moore, dal Todeschini al Del Lungo, per ricordare solo alcuni nomi. Ma assai confuso rimane il rapporto tra esse e la poesia della *Commedia*, non bene in esse discernendosi l'interpetrazione storica, che abbiamo detta « allotria », dalla interpetrazione storico-estetica; onde presso gli studiosi di Dante si trova ripetuta e data per incontestabile la falsissima sentenza, che la premessa o la « chiave » per intendere Dante sia la conoscenza della sua teologia o filosofia, della sua politica, della sua biografia, laddove il vero è che queste, e molte altre cose per di più, conviene storicamente conoscere a tal uopo, ma conoscere solo in funzione di poesia. Accade di conseguenza che i dotti conoscitori di tutto l'altro Dante, pervenuti poi innanzi al Dante poeta, non sappiano come cavarsela, e, provvisti come credono d'essere di tanti ordigni, si trovino manchevoli proprio di quello o di quelli che sono necessarî per l'intendimento della poesia. E affinché non sembri che qui si parli a vuoto, ognuno può verificare a che mai metta capo la vasta monografia su Dante del tedesco Kraus [1], il quale, quando « viene al paragone », quando deve dire che cosa è veramente la poesia di Dante e descrivere, com'egli si esprime, il « lato estetico e rettorico di Dante », rimanda senz'altro alla « letteratura speciale »; e la non meno vasta e dotta monografia italiana dello Zingarelli [2], che offre in ultimo, invece dello studio estetico della poesia dantesca, una classificazione degli affetti e degli oggetti che Dante ha rappresentati, e spogli filologici delle figure rettoriche, e altrettali cose. Le trattazioni su Dante, che si leggono nelle storie letterarie, dopo aver compendiato biografia, storia esterna delle opere, fonti, invenzioni

---

[1] F. X. KRAUS, *Dante, sein Leben, sein Werk, seine Verhältnisse zur Kunst und zur Politik* (Berlin, 1897).

[2] *Dante* (Milano, Vallardi, s. a., ma 1903).

e disegno della *Commedia*, non dicono nulla che si riferisca propriamente alla poesia o recano solo mere nozioni generali, quando non ripetano in modo più o meno scialbo i giudizî del De Sanctis e di altri critici della generazione romantica.

In verità, per intendere Dante e qualsiasi altro spirito creatore, oltre e prima delle notizie che occorrono per questo o quel particolare, è necessario possedere quella fondamentale conoscenza o coscienza storica, che si forma e cresce col formarsi e crescere della nostra personalità interiore (sorta di ontogenesi che coincide con la filogenesi); e, nel caso di Dante, è necessario farsi un'anima dantesca, e, insieme, poiché egli fu poeta, conoscere quel che sia la poesia nella sua eterna natura. Anche i più fini ingegni, quando non adempiano a queste due condizioni, non possono se non libare qua e là la poesia, ammirare situazioni, parole, immagini, respingere taluni erronei giudizî, orientarsi verso il segno giusto, ma non investire dal centro i problemi che essa suscita. E certo molte belle pagine, molte sottili osservazioni è dato raccogliere dai saggi di analisi che si sono offerti negli ultimi cinquant'anni della *Commedia* e delle altre opere di Dante, e particolarmente dalle così dette « conferenze dantesche », letture con commenti storici ed estetici dei singoli canti, tenute in Firenze e in altre città d'Italia [1]; le quali, per altro, troppe volte, come vuole la loro occasione, pendono nel rettorico e troppo divagano in questioni accademiche, erudizioncelle, fervorini morali e patriottici, e arguzie e salamelecchi, e, anche nella parte estetica, sminuzzano troppo. E se qui si scrivesse un particolare ragguaglio di questi studî, converrebbe ricordare alcune esegesi pregevoli anche per le osservazioni estetiche (com'è il commento del Torraca), e alcune assennate introduzioni

[1] Noto, tra le migliori, V. Spinazzola, *Il canto XVII dell'Inferno* (Napoli, 1903): sulla figura di Gerione.

allo studio di Dante, come quella ormai vecchia dell'inglese Symonds e la piú recente e francese dell'Hauvette, e qualche tentativo di approfondimento come, per l'allegorismo, del Borinski [1], in un libro del resto assai opaco, e, per il « soggettivismo », del Gorra [2], sebbene questi non riesca a tener distinti i diversi significati di tale parola, l'« autobiografismo », il « lirismo » e il « genere letterario » della lirica. Ma piú in alto di questi lavori, provenienti dalla filologia e dalla scuola, è da porre ciò che di Dante scrisse un letterato e pubblicista politico, un profugo polacco, il Klaczko [3] con acuta penetrazione e fine senso d'arte, ripigliando in esame il vecchio e sempre riproposto ravvicinamento di Dante e Michelangelo, e differenziando e quasi opponendo i due artisti, l'uno dei quali, lo scultore, patí una tragedia estetica, quella dell'inadeguatezza della forma all'ispirazione, della possa all'alta fantasia, e l'altro, artista semplice e sicuro, patí invece una tragedia meramente politica, nutrendo nel suo petto un ideale attinto al passato e che non solo era in discordia con la vita contemporanea e col corso della storia, ma veniva contrastato, insidiato e corroso in ogni parte dall'opera sua stessa e dal suo proprio carattere intellettuale e morale. Nel leggere quelle pagine, in cui l'artista parla dell'artista e l'uomo dell'uomo, ci si ritrova in compagnia di Dante.

E in compagnia di Dante, finalmente, ci si ritrova nell'ultima grande monografia che sia venuta in luce intorno alla *Commedia*, quella del Vossler [4], la quale veramente

---

[1] K. Borinski, *Ueber poetische Vision und Imagination* (Halle a. S., 1897).

[2] E. Gorra, *Il soggettivismo di Dante* (Bologna, Zanichelli, 1899).

[3] J. Klaczko, *Causeries florentines* (Paris, 1880).

[4] Karl Vossler, *Die göttliche Komödie, Entwicklungsgeschichte und Erklärung* (Heidelberg, 1907-10); delle prime tre parti, trad. ital. (Bari, Laterza, 1909-13).

abbraccia assai piú cose che a noi non sembrino necessarie, perché nelle prime tre parti investiga le origini religiose, filosofiche, etiche, politiche e letterarie del pensiero e della cultura dantesca, risalendo a tempi remoti, all'antichità orientale e greco-romana, e dando una storia, piuttosto che particolare di Dante, generale di tutti quegli aspetti dello spirito umano per lunga distesa di secoli. Un'immensa materia vi è padroneggiata con trattazione concisa ed epigrammatica, che non perde mai di vista il suo oggetto ultimo, la mente e l'animo dell'autore che vuole illustrare, del poeta della *Commedia*, e non esagera il valore di lui pensatore, scienziato, politico e uomo religioso, anzi riconosce espressamente la scarsa originalità di ciò che, piuttosto che creare o trasformare, egli raccoglieva e componeva nella sua personalità, e si rifiuta a pensare la *Commedia* come « opera mista », scienza e poesia ad una, perché (come ben dice) « le opere piú possenti dello spirito umano sono quelle pure e non quelle ibride, sono opere di arte pura, di scienza pura, di praxis pura ». L'ultimo volume dell'opera è tutto consacrato al problema artistico della *Commedia*; nel qual punto il critico, se ne avveda o no, non trae già le conseguenze della trattazione precedente, ma comincia un nuovo lavoro, si rifà da capo: non si riattacca al Dante studiato nei suoi aspetti extrapoetici, ma prende a considerare la dialettica del Dante artista, e in primo luogo, infatti, si propone il problema dell'unità della *Commedia*. Problema che è impossibile saltare, e che è vano procurar di porre a tacere con mistiche o intellettualistiche asserzioni sull'unità dello spirito dantesco, perché esso si ripresenta ineluttabile a qualsiasi poetico lettore del poema, e la storia della critica dantesca mostra che è stato sempre avvertito e piú o meno felicemente formulato e risoluto. Il Vossler ne è appieno consapevole e lo affronta con grande serietà ed energia, ricono-

scendo una dualità e come un'antinomia e lotta tra il Dante ideale e il Dante reale, tra il Dante che si vuol cangiare e correggere e il Dante che non cangia; il che non è troppo diverso, in sostanza, dalla distinzione che noi abbiamo posta tra il Dante autore di un romanzo teologico (la parola « romanzo » non piacerebbe al Vossler, ma con l'aggettivo « teologico » le si è conferita quell'impronta di serietà, quel « realismo », che egli giustamente sente nell'invenzione dantesca), e il Dante poeta. Vi ha anche di meglio: il Vossler sa che il « tono fondamentale » dello stile della *Commedia* è « essenzialmente lirico », nascente dall'animo o dal sentire (*Gemüt*) dello « storico Dante Alighieri » in quanto si esprime nel poema. Senonché egli pensa anche che questo vitale principio lirico, trovandosi a fronte l'azione epico-drammatica della *Commedia* (o, come diremmo noi, il romanzo teologico, il viaggio pei tre mondi), ora la converta in intima poesia ed ora no, e che nell'esame di questa lotta e vicenda, che si prosegue lungo le tre cantiche, debba consistere la critica estetica del poema, la quale perciò, nel modo in cui il Vossler la concepisce ed attua, prende a considerare, cantica per cantica, e parte per parte, prima l'astratto scheletro, lo scenario, il macchinario, poi l'azione esterna, e in ultimo si fa a « intendere e giudicare la proprietà di questi due fattori, movendo dalla proprietà dell'azione interiore, del sostrato lirico del poema ». In conseguenza di questo concetto, il Vossler giudica grande nell'*Inferno* la compenetrazione tra esterno e interno, minore assai nel *Purgatorio* e nulla nel *Paradiso*, che non esita a dichiarare « controsenso poetico », opera « fondamentalmente mancata », « gigantesco sbaglio »; e, sempre in conformità di questo concetto, gli accade di giustificare poeticamente la successione delle pene e dei castighi o taluni trapassi che non sono trapassi (come, per dirne uno, la lunga invettiva politica che segue all'incontro con Sordello), e, piú spesso,

di biasimare parti perfettamente poetiche, come la figura di Matelda, tra la «gran variazion dei freschi mai», o l'esame a cui il poeta viene sottomesso dai tre apostoli; e perfino d'irridere l'aspetto del Purgatorio come un «istituto di cure» o «un sanatorio», e i personaggi dei primi canti del *Paradiso*, che chiama «casi clinici». Il Vossler fa certamente, in altri luoghi, osservazioni assai fini, sia quando viene interpetrando la poesia del poema, sia quando, come pel *Paradiso*, mostra ciò che vi è d'astratto e d'artificioso, e talora di superficiale e pomposo, negli spettacoli che vi si ritraggono; ma il laccio, che si è avvolto intorno, con quella relazione da lui posta tra struttura e poesia, lo avviluppa in difficoltà inestricabili e lo trae a conseguenze erronee, come sono quelle di cui si è fatto cenno, e logicamente lo menerebbe a ritrarre Dante, proprio come il Klaczko non voleva, qual poeta dibattentesi in una «tragedia estetica», lottante con una materia sorda, e ora vincente e ora soccombente: la qual cosa non è chi non veda affatto discordante dalla fisionomia dell'arte dantesca, cosí calma nel suo gran vigore. L'uscita dalle difficoltà e dagli errori non può aversi, a nostro avviso, se non col distinguere nettamente struttura e poesia, ponendole bensí in istretta relazione filosofica ed etica, e perciò considerandole entrambe come necessità dello spirito dantesco, ma guardandosi dal pensare tra loro qualsiasi relazione di natura propriamente poetica. Solo a questo modo è dato godere profondamente e tutta la poesia della *Commedia*, e accettarne insieme la struttura, con qualche indifferenza bensí, ma senza avversione e, soprattutto, senza irrisioni.

Comunque, il lavoro del Vossler, ottimo in quasi tutte le sue premesse e ricco di tanti sagaci giudizî [1], sarebbe

---

[1] L'amico autore m'informa di avere preparato un nuovo studio sul *Paradiso*, nel quale modifica il suo primo concetto.

dovuto essere principio di migliore avviamento nella critica su Dante; e che ciò non abbia avuto luogo, e che anzi quel suo quarto volume sia rimasto poco discusso e quasi inosservato, non torna certo a onore degli studî danteschi, e fornisce chiara prova della scarsa energia mentale onde generalmente sono coltivati. A ritentare questo migliore avviamento è rivolto il mio saggio, che in parte ha ripigliato i fili della critica precedente e ne ha proseguito la tela, e in parte ha disfatto e rifatto questa tela, e vi ha introdotto altri fili, forse piú resistenti. E anche questo cenno della storia della critica dantesca — riguardata sotto l'aspetto dell'estetica e della interpetrazione e giudizio della poesia, ossia non confusa né con la storia della interpetrazione «allotria», né con quella della «fortuna» di Dante — vuol essere semplice saggio e avviamento, perché gioverà forse tener presente in modo piú particolareggiato quanto finora si è assodato o abbozzato o proposto intorno alla poesia di Dante, per sempre meglio connettere i nuovi pensieri con gli antichi e saldare, anche in questo campo di studî, la catena del progresso mentale.

INDICE DELLE COSE E DEI NOMI

I

Accidiosi, 80, 168.
Adriano (papa), 122.
Adulatori e ruffiani, 89-90.
Alardo, 100.
Alisetta o Lisetta, 40.
Allegoria, suo carattere, e metodo d'interpetrazione, 13-4, 15, 20-24, 89, 120, 129-31.
Amore (l') nella *Commedia*, 79-80.
Anfiarao, 92.
Angeli, 106-7.
Architettura della *Commedia* e pretesa bellezza architettonica, 68-9.
Architettura gotica e poema dantesco, 68-9.
Arnaldo Daniello, 125.
Aronte, 92.
Arpie, 85.
Arzanà dei Viniziani, 93-4.
Asdente, 92-3.
Avari e prodighi, 80.

Barattieri, 94-5.
Beati e santi, 146-9.
Beatrice: allegoria e poesia, 22; nella lirica giovanile, 37-8; soccorritrice, nel prologo della *Commedia*, 74-5; carattere poetico di essa nel *Purgatorio*, 131-3; nel *Paradiso*, 135-6, 153.
Belacqua, 109.
Bernardo (san), 138.
Bertram dal Bornio, 100.
Bocca degli Abati, 103.
Bonifazio (papa), 90-1, 99-100.
Branca d'Oria, 103-4.
Brunetto (ser), 87-8.
Buonconte da Montefeltro, 111.

Cacciaguida, 157-8.
Canzone: *Tre donne*, 23, 48.
Capaneo, 86.
Carattere generale della poesia dantesca, 161-2; la cosiddetta «staticità», 163, ed «oggettività», 163, ed «extratemporalità», 163, e «scultoreità», 164; carattere di ciascuna delle tre cantiche, 70-1, 146; crescente vigore della poesia dantesca dal principio alla fine della *Commedia*, 73.
Carlo Martello, 137.

Caronte, 75-6.
Casella, 107.
Catone, 18, 105-6, 107.
Cavalcanti C., 83-4.
Cavalcanti G., 26, 39, 83-4.
Centauri, 84-5.
Ceprano, 100.
Cerbero, 79.
Ciacco, 79-80.
Chansons de geste, 93, 167.
Chirone, 85.
Cino da Pistoia, 40.
Commenti e loro uso, 26.
Convivio, 50.
Costruzione fisica e morale dei tre regni, 58-9: questioni intorno ad essa, 59-64.
Critica dantesca, rivoluzione compiuta in essa dal Vico, 173-4, 179-80; nel tre e quattrocento, 175-7; nel cinquecento, 177-9; nel seicento, 180-2; la critica e il nuovo storicismo, 182-4; nel periodo romantico, 185-90; nel De Sanctis, 190-5; nel periodo positivistico, 195-9; ai tempi nostri, 199-205.
Cunizza, 137-8.

Dante, aspetti varî della sua opera, 9-11; coscienza che ha della sua poesia e della sua missione, 156-7, 158; austerità, e varietà e ricchezza della sua poesia, 165-6; sua gloria di poeta, 166; sorriso, 96, 109, 111-2, 126, 153, 165-6; D. nella triade dei sommi poeti o dei sommi poeti moderni, 183-4; D. e Omero, 174, 179, 183, 187; D. e Michelangelo, 164, 201; D. e Shakespeare, 29, 167, 184, 186, 193, 195.
De monarchia, 14, 50.
De vulgari eloquentia, 14-5.
Descrizioni nel *Paradiso*, 139-41.
Didascalica, carattere della poesia didascalica di Dante, nel *Purgatorio*, 120-2; nel *Paradiso*, 149-54; tono insegnativo, 150-3, scene di esame, 153-4, cognizione mistica, 154.
Divina Commedia e *Faust*, 65, 68; e dramma shakespeariano, 68; e architettura gotica, 68-9.
Dolcino (fra), 100.
Domenico (san), 148-9.

Encomî e panegirici nel *Paradiso*, 146-9.
Entrata nella città di Dite, 80-2.
Epistola a Can Grande, 11.
Età di Dante e carattere di essa, 50-2.
Euripilo, 92.

Falsarî, 101-2.
Farinata degli Uberti, 66, 82-3, 112.
Filosofia e scienza dantesca, 14-5, 17.
Firenze dei vecchi tempi, 157-8.
Forese, 122-3.
Fortuna (la), 80.
Francesca da Rimini, 19-20, 25, 77-9.
Francesco (san), 147-8.

Geri del Bello, 100-1.
Gerione, 88-9.
Germanesimo e Dante, 167, 168.
Ghiacciaia, 102.
Giasone, 90.
Giudizî su poeti, 125.
Gloria e sua vanità, 117.
Golosi, 79.
Guerra e sue commozioni, assenti dalla *Commedia*, 166-7.
Guido Guerra e altri della vecchia Firenze, 88.

Guido da Montefeltro, 99-100.
Guinizelli, 125.

Iacopo del Cassero, 110-1.
Iacopone (fra), 53.
Impressioni di viaggio, 107, 126, 139.
Infingardi, 75-6.
Interpetrazione storico-estetica, 15-6, 16-20.
Interpetrazione «allotria», 11-3.
Invidiosi, 118.
Ipocriti, 96.
Isola del Purgatorio, 105-6.
Italia (invettiva all'), 113.

Limbo e nobile castello, 75-6.
Lirica giovanile di Dante e suoi difetti e pregi, 35-40.
Liricità come criterio estetico, 31-2.
Luce e canto nel *Paradiso*, e loro espressione artistica, 141-3.
Lucifero, 102-3.
Lussuriosi, 77.

Maestro Adamo, 101-2.
Malaspina, 114.
Maliardi, 91-3.
Manfredi, 108.
Manto, 92.
Marte (statua di) e leggenda, 86.
Matelda, 22, 127-8.
Medioevo e Dante, 166-7.
Messo (il) del cielo, 81.
Michelangelo: v. *Dante*.
Minosse, 77.
Minotauro, 84.
Mistero dell'anima nel *Purgatorio*, 113-4.
Mitologia in Dante, 160, 189: v. *Caronte*, *Centauri*, *Cerbero*, ecc.
Modernità di Dante, 166.
Mondo e oltremondo in Dante, 51-2, 53-8, 158-60.

Musica e canto nel *Purgatorio*, 107-8.

Nesso, 85.
Nino (giudice), 114.

Oderisi da Gubbio, 116-7.
Omberto Aldobrandesco, 116.
Omero: v. *Dante*.
Opere minori di Dante e loro rapporto con la *Commedia*, 48-50.
Oratoria e invettiva nel *Paradiso*, 154-6.
Oscurità di Dante, 24-6.

Paesaggi fantastici nel *Paradiso*, 143-4.
Paradiso e sua pretesa inferiorità poetica, 30-1, 145-6.
Peccatori (specie di) nel *Purgatorio*, 115-6.
Peccati d'amore, 125-6.
Piccarda, 123, 136-7.
Pia (la), 111.
Pier della Vigna, 85.
Pier da Medicina, 100.
Politica di Dante, 18-9.
Politica (poesia) nel *Purgatorio*, 118-9.
Poesia (celebrazione della) nel *Purgatorio*, 124.
Poesia del *Paradiso*, 145-6.
Poesia personale nel *Paradiso*, 156-8.
Poesia senza aggettivo, 169.
Poetica di Dante, 28.
Preghiera di san Bernardo, 149.
Primi canti della *Commedia*, 73-80.
Principi d'Italia e d'Europa, 112-3.
Provenzan Salvani, 117.

Realismo e illusionismo in Dante, 60-1.

Ricordi classici, 86.
Rime allegoriche, 43-5.
Rime dottrinali, 45-6.
Rime della Pietra, 44, 46-7.
Rime morali, 47-8.
Ritorno a Firenze (pensiero del), 157.
Romagna e sue condizioni politiche, 98-9.
Romanticismo e Dante, 168.
Romanticismo e sua estetica rispetto a Dante, 28-32.
Romanzi scientifici e romanzi teologici, 59-61.
Romeo, 137.

Sapia, 118.
Scene apocalittiche del *Purgatorio*, 128-31.
Scultura (celebrazione della), 114-5.
Seminatori di scandali e scismi, 100.
Sentenze in Dante, 96.
Sentimento della natura, 168.
Shakespeare: v. *Dante*.
Similitudini in Dante, 93-4; nel *Paradiso*, 144-5.
Simoniaci, 90-1.
Sinone, 102.
Sistema penale dell'*Inferno*, 84.
Sogno, 114.
Sordello, 112.
Stazio e l'incontro con Virgilio, 123-5.
Stil nuovo e sua poesia, 33-4.
Struttura e poesia in Dante e loro vària relazione, 63-8.
Superbi nel *Purgatorio*, 116-7.

Tagliacozzo, 100.
Taide, 90.
Terra (la) vista dal cielo, 158-60.
Terzina (la) dantesca, 164-5.
Tiresia, 92.
Topografia fisica e morale: v. *Costruzione*.
Trasformazioni (canto delle), 97.

Ugolino, 19, 25, 103-4.
Ulisse, 97-8, 99.
Unità e molteplicità dello spirito di Dante, 26-7.
Unità estrinseca e unità intrinseca della *Commedia*, 69-71.
Usurai, 89.

Vanni Fucci, 96-7.
Veglio di Creta, 86-7.
Viaggio paradisiaco, 138-9.
Virgilio (apparizione di), 74; sua tristezza, 108; disparizione, 131.
Visioni medievali e romanzi scientifici moderni, 59-60.
Visioni e sogni nel *Purgatorio*, 119.
Vita nuova, 40-3.

II

Abicht, 184.
Alfieri, 195.
Ariosto, 84, 195.
Aristotele, 177.

Bacone, 197.
Balbo, 196.
Becelli, 177.
Bembo, 175, 178.
Benini, 198.
Berchet, 167.
Bettinelli, 180, 181, 186.
Boccaccio, 165, 176.
Bodmer, 181-2.
Borghini, 12, 178-9.
Borinski, 201.
Bouterweck, 185-6, 190-1.
Bruni, 176.
Byron, 20, 30, 189.

Carducci, 11, 20, 39.
Carlyle, 188, 189, 192.
Castravilla, 178.
Cesari, 192.
Cesarotti, 180.
Claudiano, 189.
Coleridge, 23, 188, 189.
Conti A., 183.
Cosmico, 178.

Dejob, 58.
Del Lungo, 199.
Dvorak, 69.

Emiliani Giudici, 179.
Empedocle, 177.
Eschilo, 189.

Fauriel, 179, 187, 189, 192.
Foscolo, 183, 187, 196.

Gioberti, 196.
Giotto, 39.
Goethe, 29, 65, 180, 183, 184, 195, 201.
Gozzi, 181.
Grimm, 168.
Guerri, 198.
Guinizelli, 34.

Hauvette, 201.
Hegel, 185, 191.

Klaczko, 201, 204.
Kraus, 199.

Landino, 196.
Lamartine, 181.
Leonardo aretino: v. *Bruni*.
Leonardo da Vinci, 164.
Leopardi, 31, 187.
Lucrezio, 177.

Macaulay, 188-9.
Machiavelli, 14.
Manzoni, 15.
Mazzini, 177, 196.
Milton, 188-9.
Moore, 199.
Mordell, 181.
Muzio, 178.

Nores (de), 177.

Omero, 174, 178, 183, 187, 189.
Ovidio, 189.
Ottimo Comento, 164.

Pascoli, 68, 197.
Pellico, 195.
Pucci, 176.

Romantici, 29, 32, 168.
Rolli, 183.
Rosmini, 196.
Rossetti, 15, 196.

Sanctis (de), 28, 190-5, 200.
Schelling, 177, 185.
Schiller, 195.
Schlegel, 183.
Schlosser, 196.
Schopenhauer, 30.
Shelley, 190.
Spinazzola, 200.
Symonds, 28, 201.

Tasso, 195.
Tieck, 184.
Todeschini, 199.
Tommaseo, 187, 190, 196.
Torraca, 200.
Torti, 177.
Toynbee, 184, 188.
Troya, 12, 19.

Varchi, 178, 183.
Vellutello, 196.
Vico, 173-4, 179-80, 183, 188.
Villani, 175, 176.
Villemain, 179, 187, 189.
Vischer, 191-2.
Voltaire, 180-1.
Vossler, 201-5.

Walpole, 180.
Witte, 199.

Zingarelli, 199.

INDICE

Avvertenza . . . . pag. 7
Introduzione . . . . » 9
I. Il Dante giovanile e il Dante della « Commedia » » 33
II. La struttura della « Commedia » e la poesia . . » 53
III. L'« Inferno » . . . . » 73
IV. Il « Purgatorio » . . . . » 105
V. Il « Paradiso » . . . . » 135
VI. Carattere e unità della poesia dantesca . . . » 161
Appendice. — Sulla storia della critica dantesca . . » 171
Indice delle cose e dei nomi . . . . » 207